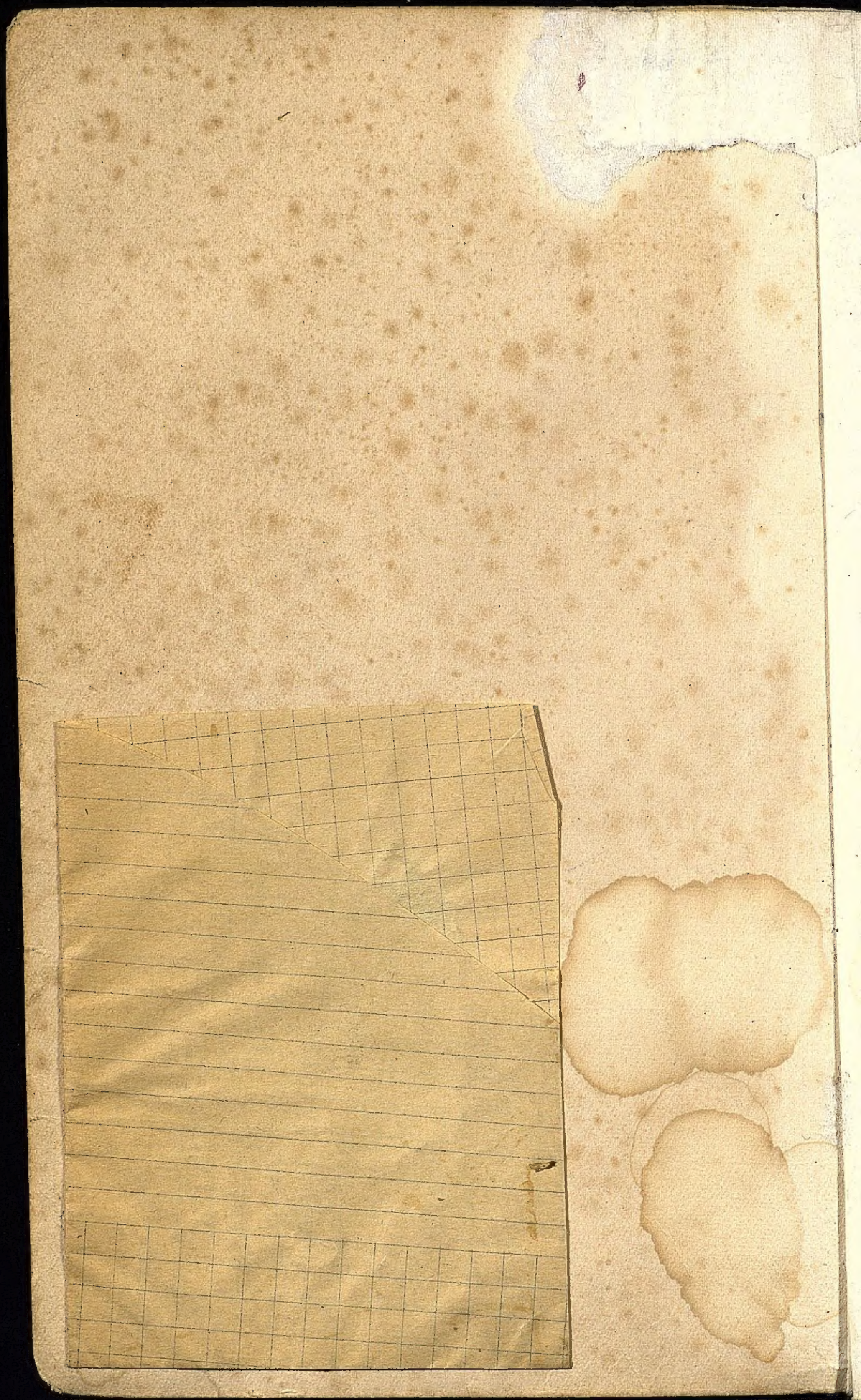
Н. МАШКОВЦЕВ

# И. Репин

„ИСКУССТВО“



*«В душе русского человека есть черта особого скрытого героизма... Он лежит под спудом личности, он невидим. Но это—величайшая сила жизни, она двигает горами; она делает великие завоевания; она руководила Бородинским сражением; она пошла за Мининым; она сожгла Смоленск и Москву. И она же наполняла сердце престарелого Кутузова.*

*...Она сливается всецело со своей идеей, «не страшится умереть». Вот где ее величайшая сила: она не боится смерти»*

И. Е. РЕПИН. *„Далекое — близкое“*



*АВТОПОРТРЕТ*

Н. Г. МАШКОВЦЕВ

# И. Е. РЕПИН

*Краткий очерк жизни и творчества*

**(1844—1930)**

*ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО*
*„ИСКУССТВО“*
*Москва — 1943 — Ленинград*

## ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ ЖИВОПИСЕЦ

С именем Репина связан самый яркий период истории русской живописи. Его искусство, выросшее на волне революционного подъема шестидесятых годов, формировалось и крепло под идейным воздействием эстетических и философских воззрений просветителей. Проникнутое передовыми идеями своего времени, глубоко демократичное и народное по своему духу, искусство Репина приобрело значение огромного общественного фактора.

Появление каждой новой картины Репина становилось общественным событием. Многие годы Репин шел в авангарде русского искусства, завоевав в русской реалистической живописи всемирное признание.

Репин — бесспорный глава и крупнейший представитель того классического периода новой русской живописи, который характеризуется такими славными именами, как Суриков, Серов, Левитан и др. Все эти замечательные мастера, использовав завоевания своих предшественников как в русском, так и в мировом искусстве, сумели сообщить русской живописи поистине грандиозный размах, поставить ее в один ряд с другими смежными искусствами — литературой и музыкой, занявшими в это время передовое место в мировой культуре. Эти живописцы сродни таким гигантам литературы, как Лев Толстой, Тургенев, Достоевский, Чехов, таким музыкантам, как Чайковский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков. В силу особенностей исторического процесса в России ее культура заняла авангардную роль в мировой культуре.

В то время как на Западе живопись неуклонно шла к упадку, мельчала и вырождалась, теряла глубокую идейную значимость,

в России появлялись подлинные богатыри, могучие таланты, с Репиным во главе. Они воплотили в своем искусстве с огромной художественной силой величие, мощь и красоту великого русского народа, произнесли горячие слова гнева и протеста против самодержавия, против крепостнической действительности тогдашней России, запечатлели образы народных протестантов против ненавистной буржуазной действительности.

Репин и его соратники возвысили тему народа, показали, что только он является основой развития большого и полноценного искусства, что только в таком искусстве заключено подлинно прекрасное.

Репин — величайший представитель критического реализма в русской живописи, той формы реализма, в которой единственно возможно было плодотворное, поступательное развитие искусства, изображавшего окружающую действительность царской России. Все творчество Репина пронизано глубочайшим демократизмом, величайшими симпатиями к трудовому народу и его заступникам — представителям труда духовного. Труд — вот что определяет и украшает человека. На этой основе Репин строит характеристики действующих лиц в своих портретах и картинах.

В Репине русская живопись достигла своей полной зрелости, небывалой свободы в обращении со своими средствами.

Прекрасно владея многими жанрами, с наибольшей силой свой талант Репин обнаруживает в социально-бытовой картине и портрете — в произведениях, содержание которых черпал художник из современной, окружавшей его действительности. В своих композициях он создал живописную эпопею русской жизни конца XIX столетия. Каждая картина Репина — прекрасная глава этой эпопеи: «Бурлаки», «Не ждали», «Крестный ход в Курской губернии», «Сходка», «Проводы новобранца», «Арест пропагандиста», «Протодьякон», «Вечерницы» и многие другие.

Репиным создана бессмертная портретная галлерея лучших сынов русского народа — писателей, художников, музыкантов, актеров, ученых, общественных деятелей; среди этой галлереи сверкают драгоценными камнями такие шедевры портретной жи-

вописи, как портреты композитора Мусоргского, артистки Стрепетовой, писателя Л. Толстого, хирурга Пирогова.

Репин — выдающийся мастер исторической живописи, автор таких глубоко драматических произведений, как «Иван Грозный и сын его Иван», «Царевна Софья», таких жизнерадостных, как «Запорожцы».

Действительность оживает на полотнах Репина во всей яркости и богатстве своих красок, во всей своей непосредственности и жизненности. Репин — везде и всегда подлинный живописец, с необыкновенной силой лепящий краской формы, образы; он всегда старается показать жизнь во всей ее полнозвучности и силе.

Человека художник раскрывает во всем богатстве его жизненных проявлений, во всей красе его духовной и физической жизни. У Репина все поступки и действия персонажей глубоко осмысленны, взвешены, событие у него — не случайное эпизодическое происшествие, а закономерное, типическое раскрытие явления.

В напряженном и долгом труде обрел Репин свободу, легкость и простоту, которая нас так подкупает и радует в его искусстве. Неподражаемый мастер красочного великолепия действительности, Репин никогда не ограничивался этими первыми материалами. Это был только сырой, черновой материал, который в дальнейшем переплавлялся, перерабатывался в творческой лаборатории живописца. Все случайное, второстепенное отбрасывалось, основное обобщалось, синтезировалось до тех пор, пока единичный факт не превращался в синтетический образ, несущий в себе большое идейное содержание. Случайно увиденная Репиным сценка сельского крестного хода явилась отправной точкой для создания монументальнейшего полотна художника «Крестный ход в Курской губернии», картины, запечатлевшей не только лицо всех классов царской России, но и давшей глубокое раскрытие их взаимоотношений, как угнетателей и угнетенных.

Многочисленные этюды, эскизы, наброски прекрасно раскрывают творческие искания в этом направлении, его путь от частного, единичного к обобщенному, типическому. Это величайшее искусство доводить отдельный факт до обобщенного, типического

является основной силой реализма Репина, одной из основных побед русского реализма XIX столетия.

Горячая любовь к своему народу, выраженная в искусстве Репина, его потрясающее мастерство навсегда сохранят его имя в пантеоне величайших представителей культуры великого русского народа.

*Заслуженный деятель искусств*

*А. ГЕРАСИМОВ*

# ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

*„Я родился военным поселянином украинского военного поселения. Это звание очень презренное, ниже поселян считались разве еще крепостные“.*

*Репин. „Далекое — близкое“.*

Илья Ефимович Репин родился 24 июня (по старому стилю) 1844 года в пригородной чугуевской слободе Осиновке, в семье военного поселенца Ефима Васильевича Репина [1].

Репин, со слов своей бабушки, рассказывал, что, когда чугуевские казаки, гнавшие французов вплоть до Парижа, возвращались домой, их на русской границе поздравили уланами. Вместо вольной казачьей жизни они оказались закабаленными в качестве простых солдат. Дома, в Чугуеве, казаки пытались оказать сопротивление этой «реформе», но бунт их был подавлен быстро и жестоко. И самый город переделали и перестроили, превратив его в огромную казарму. Уничтожались старые фруктовые сады, сносились целые кварталы жилых построек и на месте их воздвигались огромные и неуклюжие каменные здания, стоявшие правильными квадратами. Для жилья руками самих поселенцев были возведены фахверковые постройки.

Репин в своих воспоминаниях дает живую, может быть, несколько хаотическую картину своего детства. Пока отец был в Чугуеве, семья жила в относительном материальном благополучии. Раннее детство художника прошло в доме бабушки, державшей постоялый двор. Отсюда начинается бесконечная лента впечатлений художника.

---

[1] Родился 11 марта 1804 года, умер в имении Репина Здравневе в июне 1894 года. Участвовал в Турецкой и Персидской войнах и Венгерской кампании (1831). Служил в стрелковой кавалерии. Он хорошо помнил Персию, Турцию, Кавказ, Крым 1826—1828 годов, особенно Севастополь и Одессу (во время Севастопольской войны он был уже в отставке). Много дел (по скупке лошадей для армии — *Н. М.)* имел он в Молдавии и Валахии. Много рассказывал он из прошлой своей жизни, например, о том, как их полк (Чугуевский уланский) вез из Персии золотую контрибуцию, и у каждого солдата через седло были перекинуты тюки с золотом. (См. «Далекое — близкое», стр. 579).

Переезд в новый дом, построенный на крутом берегу Донца (дом, который, как всегда, в детстве, казался таким большим, а, главное, как новый,— особенно прекрасным), долговременное отсутствие отца, которого угнали далеко за Киев вместе с полком, и начавшиеся вслед за тем долгие месяцы нужды и бесправия, страдания матери, которую Репин любил всем сердцем и которую гоняли как крепостную на непосильную работу,— вот впечатления самого раннего детства художника.

Чтобы добывать средства, мать Репина шила шубы для осиновских обывательниц. Жили впроголодь. Детям даже хлеба не давали вволю, и черный хлеб, посыпанный крупной солью, считался лакомством. Младший брат Репина Иваничка был совсем хилый, едва ходил, да и сам будущий художник в детстве не отличался крепким здоровьем. Лучшие комнаты нового репинского дома были заняты под офицерские квартиры. а когда мать просила начальство освободить ее дом от постоя, то офицеров убрали, но взамен, на зло, поставили трубачей, и они трубили с утра до вечера.

«Все родные нас покинули,— вспоминает то время художник, — и некому было заступиться... Только с возвращением батеньки домой жизнь наша переменилась» [1].

Очень рано у Репина пробудились художественные инстинкты.

Как и всех детей, Репина привлекали лошади, благо он мог их наблюдать во множестве и в непосредственной близости от себя. Он делает игрушку — коня из тряпок, обрезков заячьего меха, из которого мать шила шубы, и палочек. Но этот конь был не только неуклюж и неповоротлив, — самый материал, примененный Репиным, был не способен передать красивую и точную форму животного. Кто-то подсказал Репину, что коня надо вылепить из воска. Он выпросил воск у матери и с восторгом заметил, что и уши, и ноздри, и глаза, и самую форму головы можно проработать тонкой палочкой. Еще кто-то надоумил сделать из проволоки ноги, и, таким образом, получился устойчивый каркас. Так первые художественные опыты Репина были связаны с объемной, осязаемой формой. Дальше обозначается еще одна деталь, которую отметил сам Репин очень тонко и верно.

Сестра Устя, которая была на два года старше брата, самый близкий ему в детстве человек, стала вырезать силуэты из бумаги и наклеивать их на стекла окон. «Усте больше удавались люди: мальчишки, девчонки и бабы в шубках». Сам же Репин наловчился вырезывать лошадок.

---

[1] Репин. «Далекое — близкое», стр. 72.

«К нашим окнам так и шли,— пишет Репин.— Кто ни проходил мимо, даже через дорогу переходили к нам посмотреть, над чем это соседи так смеются и указывают на окна пальцами. А мы-то хохочем, стараемся и все прибавляем новые фигурки. Вот, — заключает художник,— и нехитрое начало моей художественной деятельности. Она была не только народна, но даже детски-простонародна. И Осиновка твердо утаптывала почву перед нашими окнами, засыпая ее шелухой от подсолнухов»[1].

Так рано и ярко обрисовывается стремление художника сделать свое искусство доступным всем, всех радующим. Художник познал высшее удовлетворение от того, что народ принимает его искусство, и эта радость не оставляла его во всю его долгую жизнь.

С карандашом и акварельными красками художник познакомился также в раннем детстве. Это случилось позднее, чем его занятия с силуэтами. Он подробно описывает это событие как значительное в своей биографии. «На рождественские праздники к нам отпустили нашего двоюродного брата, сироту Троньку (Трофим)[2]. Он работал мальчиком в мастерской у Касьянова, моего крестного, портного для военных. Тронька принес с собой рисунки, изображающие Полкана, и я очень удивился, как он хорошо рисует. Под каждым рисунком он старательно подписывал название «Полкан» и свою фамилию: «Трофим Чаплыгин»... На другой день Трофим из плоской коробочки, завернутой в несколько бумажек, достал краски и кисточки... Трофим знал название всем этим краскам: желтая — гуммигуд; синяя — лазурь, красная — бакан и черная — тушь...

Красок я еще никогда не видел и с нетерпением ждал, когда Трофим будет рисовать красками. Он взял чистую тарелку, вывернул кисточку из бумажки, поставил в стакан с водой на стол, и мы взяли устину азбуку, чтобы по ее некрашеным картинкам он мог раскрашивать красками. Первая картинка — арбуз — вдруг на наших глазах превратилась в живую; то, что было обозначено на ней едва черной чертой, Трофим покрыл полосками, и арбуз зарябил нам в глаза живым цветом; мы рты разинули. Но вот было чудо, когда срезанную половину второго арбуза Трофим раскрасил красной краской так живо и сочно, что нам захотелось даже есть арбуз; и когда красная краска высохла, он тонкой кисточкой сделал по красной мякоти кое-где черные семечки,— чудо! чудо...

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 62—63.

[2] В 1877 году, живя в Чугуеве, Репин написал его портрет (соб. Н. Т. Чаплыгина).

Трофим оставил мне свои краски, и с этих пор я так в них впился, прильнув к столу, что меня едва отрывали для обеда и срамили, что я совсем сделался мокрый, как мышь, от усердия и одурел со своими красочками за эти дни. Я раздосадовался и расплакался до того, что у меня пошла из носу кровь, и ее долго не могли остановить,— я даже совсем побледнел» [1].

Это нервное возбуждение тяжело отозвалось на здоровье мальчика. Он заболел, долго лежал в постели, приговоренный соболезнующими соседками к смерти, и не скоро смог вернуться к любимым занятиям. Но, несмотря на болезнь, он только и думал о художестве.

«Вероятно,— пишет Репин,— была уже вторая половина зимы, и мне до страсти захотелось нарисовать куст розы: темную зелень листьев и яркие розовые цветы, даже с бутонами. Я начал припоминать, как это листья прикреплены к дереву, и никак не мог припомнить, и стал тосковать, что еще не скоро будет лето и я, может быть, больше не увижу густой зелени кустарников и роз» [2].

Так впервые у Репина возникла жадная потребность в наблюдении натуры и первые усилия зрительной памяти.

Рисунки и акварели Репина имели большой успех среди окружающих, и юный художник скоро получил свой первый заказ. Это было убедительным доказательством того, что его искусство признали и оценили другие.

«Пришла однажды,— пишет Репин,— Доня Бочарова, двоюродная сестра, подруга Усти. Когда она увидела мои рисунки красками... ей так понравились мои розовые кусты, что она стала просить меня, чтобы я нарисовал для ее сундучка такой же куст: она прилепит его к крышке... Заказ Дони Бочаровой потянул и других подруг Усти также украсить свои сундучки моими картинками, и я с наслаждением упивался работой по заказу...». «А самым важным в моем искусстве,— пишет далее Репин,— было писание писанок (пасхальных яиц — *Н. М.)* к великодню. Я и теперь вспоминаю об этом священнодействии с трепетом... На одной стороне рисовалось воскресение Христа; оно обводилось пояском какого-нибудь затейливого орнамента, буквами «Х. В.». На другой можно было рисовать или сцену преображения, или цветы, все, что подходило к великодню» [3].

Писанки Репин сдавал в городской магазин для продажи и получал по полтора рубля за штуку. Это были первые деньги, которые Репин получил за свою работу.

---

1 «Далекое — близкое», стр. 63—64.
2 Там же, стр. 67.
3 Там же, стр. 67—68.

У Репиных жила девушка-прислуга Доняша (из семьи Сапелкиных). Она послужила моделью одного из первых портретов. Лицо и руки у нее были покрыты веснушками, волосы рыжие и вились. «Я отводил душу в рисовании и однажды вечером, когда маменьки не было дома, попросил Доняшку посидеть мне смирно. При сальной тусклой свече лицо ее, рыжее от веснушек, освещалось хорошо; только фитиль постоянно нагорал, и делалось темнее. А свеча становилась ниже, и тени менялись. Доняшка сначала снимала пальцами нагар, но скоро ее стал разбирать такой сон, что она клевала носом и никак не могла открыть глаза, так они слипались. Однако портрет вышел очень похожий, и, когда вернулись маменька с Устей, они много смеялись»[1].

Начальной грамоте Репина обучала мать[2] и затем дьячок В. В. Яровицкий, который за эти уроки бесплатно жил в репинском доме. Дома мать Репина устроила целую школу. Училось в ней больше десятка осиновских ребят. Позднее Репину удалось поступить в чугуевскую топографическую школу, где картографы занимались вычерчиванием и раскраской огромных географических карт. Здесь учителем Репина был Финоген Афанасьевич Бондарев, которого Репин обожал. Сначала Репин обучался чистописанию, а потом и всем предметам. «Итак,— пишет Репин,— уже после долгих ожиданий и желаний, я попал, наконец, в самое желанное место обучения, где рисуют акварелью и чертят тушью... Белые тарелки с натертой на них тушью, стаканы с водой, где купаются кисти от акварельных красок, огромные кисти. А какие краски! Чудо... чудо! (Казна широко и богато обставляла топографов, все было дорогое, первого сорта, из Лондона.) У меня глаза разбегались... Больше всего мне нравилось, что на многих тарелках лежали большие плитки ньютоновских свежих красок. Казалось, они совсем мягкие: так сами и плывут на кисть»[3].

1858 год, когда Репину исполнилось 13 лет, был тяжелым годом в его жизни. Корпус топографов был упразднен, школу закрыли. Город опустел. Любимый его преподаватель Бондарев также уехал из Чугуева. Через год умерла сестра Репина Устя.

---

1 «Далекое — близкое», стр. 72.

2 Мать Репина, Татьяна Степановна, по отцу — Бочарова, была хорошо грамотная и даже начитанная. Читала она не только жития святых (Репину запомнился рассказ о Марке, «спасавшемся» во «Фраческой горе»), но и «светские» книги, например Жуковского, даже знала наизусть «Громобоя». К чтению ее приохотил брат («дядя Митя»), служивший эскадронным командиром в кирасирском полку. Умерла она в Чугуеве в сентябре 1879 г.

3 «Далекое — близкое», стр. 73—74.

Так началась та «цепь безутешных сожалений», которых Репин, по его словам, не мог забыть всю жизнь. В 1858 году Репин поступил к И. М. Бунакову, иконописцу. Чугуев в то время был богат художниками-иконописцами. Слава о них шла далеко. Они имели заказы не только в самом Чугуеве, но и за пределами Украины. Особенно славился молодой художник Персанов [1], родом из Балаклеи, которого Репин называл «чугуевским Рафаэлем».

И. М. Бунаков занимался иконописью, но, кроме того, писал по заказу и портреты. В мастерской Бунакова Репин пробыл до 1859 года, потом начал самостоятельно брать заказы. Появились свои деньги, и Репин более не нуждался в помощи родителей. Кроме заказной иконописной работы, Репин в эти годы написал много портретов своих близких: «батеньки» Ефима Васильевича (1859 г.), портрет «тети Груши» (Бочаровой), миниатюрный овальный портрет матери и двух дядей с материнской стороны; были также и заказные портреты, за которые Репин брал по три-пять рублей.

«Дома на свободе я стал компоновать картину «Воевода» (по стихам Мицкевича в переводе Пушкина)», — вспоминал Репин. Еще тогда Репин выработал в себе привычку, сохранившуюся на всю жизнь, — рисовать всегда и при всех обстоятельствах. «Тонким карандашиком, будучи в гостях, я не раз рисовал кого-нибудь» [2]. Тогда же возник и первый автопортрет Репина.

«Однажды,— вспоминает Репин,— дьячок Лука и маменька упросили Персонова зайти к нам посмотреть на мои начинания. Я копировал большую гуашь английской работы: в тенистом зеленом парке башня замка отражалась в воде. Персонов добродушно смотрел на мои старания скопировать оригинал, потом подвел меня к окну над Донцом, за которым сейчас же начинался лес.

— Вот видишь: вода и лес над водой. Вот так и надо рисовать, прямо с натуры» [3].

Вероятно, под влиянием встреч с Персоновым, который сам стремился в Академию и погиб там, не выдержав академической переучки, Репин все настойчивее начинает думать об Академии. «К 1859 году мечты мои о Петербурге,— пишет он,— станови-

---

[1] Вероятно, опечатка, пропущенная Чуковским; нужно читать: Персонов. Под этим именем в «Списке русских художников», составленном С. Н. Кондаковым, значится: «Персонов, Леонтий Иванович, род. 1840, вольноприход. уч. Академии худ., 1861—2-я серебр. медаль, 1863—звание неклассного художника».

[2] «Далекое — близкое», стр. 103—104.

[3] Там же, стр. 114.

лись все неотступней... Мне достали новый устав Академии, и я принялся готовиться по нем. Только бы заработать денег на дорогу и ехать, ехать, ехать хотя бы сначала до Москвы» [1].

«1861 год, август... Я только что закончил начатую учеником Шаманова Кричевским большую картину во всю стену малиновской церкви (5 верст от Чугуева) — «Христос на Голгофе», копию с гравюры-картины Штейбена [2] и был свободен, отдыхая дома. Вечером ко мне второпях зашел позолотчик Демьян Иванович Кузовкин; он только что уговорился с приезжим подрядчиком Никулиным из Каменки, Воронежской губернии. Поступал к нему в отъезд; и Дмитрий Васильевич Никулин очень просил его предложить мне ехать к нему на работу, на всю зиму. Сначала в Купянский уезд, в Пристен, а по окончании там небольшой работки — дальше, на другие работы, в Каменку, на всю зиму; жалованье огромное — двадцать пять рублей в месяц» [3]. Репин согласился. К 6 декабря закончил всю работу и выехал из Каменки домой, в Чугуев. Потом пошли еще другие работы, но скопить деньги на поездку в Петербург было все же трудно. Наконец, подвернулся случай: нужно было написать иконы для иконостаса в церкви села Сиротина, уговорились по пять рублей за образ. Эта работа доставила Репину, наконец, те маленькие деньги, которые позволили ему пуститься в путь до Петербурга. Из Харькова он ехал не без приключений и, укачиваемый в дилижансе, грезил сиротинской работой, которую только что сдал.

С каким же духовным багажом Репин покинул Чугуев?

Общее его образование не было основательным. Он несомненно много, но беспрядочно читал. «Когда еще сестра Устя,— пишет он,— училась в пансионе Лиманских, у них была библиотека, где мы брали книги. Устя читала вслух, и мы зачитывались романами Вальтер-Скотта, перепискою Ивана Грозного с Курбским и многими другими книгами... Когда Устя умерла, то офицеры Чугуевского полка давали мне книги из полковой библиотеки, особенно Жуковского, Пушкина, Лермонтова и др.» [4]. Живя зиму 1861 года в Каменке у подрядчика Никулина, Репин впервые познакомился с Диккенсом. С большим увлечением прочел он «Давида Копперфильда младшего». По-

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 83.

[2] Штейбен К. К. (1788—1856), русский художник. Жил и работал в Париже. Его картина «На Голгофе» (1841) пользовалась исключительной популярностью. Существовали сделанные с нее гравюра Губерта на дагерротипной пластинке и литография (1850) И. Щедровского. Картина находится в Третьяковской галлерее.— *Н. М.*

[3] «Далекое — близкое», стр. 85.

[4] Там же, стр. 98.

том в Чугуеве Репин выписывал «Северное сияние» — единственный в те времена русский художественный журнал, издававшийся с 1862 по 1865 год книгопродавцем В. Е. Генкелем, с отчетливыми гравюрами на стали, печатавшимися у Брокгауза в Лейпциге. Там помещались отрывки из современных романов и повестей, иллюстрации к ним и репродуцировались выдающиеся произведения русских художников: Венецианова, Брюллова, Иванова, Ге, Чистякова, Якобия и др., а также виды городов, в том числе Петербурга и Москвы. Журнал этот, по словам самого Репина, был им особенно ценим и служил для Репина основным источником сведений по русскому искусству. Благодаря журналу Репин узнавал имена художников и запоминал их произведения[1].

В рисунке и живописи маслом уже в чугуевские годы Репин достиг значительного совершенства и, пожалуй, даже мастерства.

Рисовал он беспрерывно (как всю свою жизнь). Натуру он уже умел видеть и воспроизводить прекрасно. Живописные работы были писаны маслом (до Петербурга Репин сам тер масляные краски) на картоне так же, как и портреты его учителя И. М. Бунакова. Они отличались небольшим размером (не более 8 вершков вышиной) и почти миниатюрной тонкостью. Особенно тщательно был написан овальный портрет матери. Любовно, внимательно передать натуру во всех особенностях ее характера — вот та простая, но серьезная задача, которую ставил тогда перед собою художник. Он занимался также пейзажем (сохранилась одна только акварель «Чугуевская школа топографов»). В иконописных работах Репин достигал большой свободы композиции и увлекался световыми эффектами.

---

1 «Получая, еще и в Чугуеве, журнал «Северное сияние», я вычитывал по-провинциальному, от доски до доски, дорого оплачиваемый мною журнал. С этих пор я уже привязался к имени Чистякова»... («Далекое — близкое», стр. 588).

## В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

*„Многие забывали свои детские впечатления и втягивались совсем в академическую рутину, но были и такие крепыши, что выдерживали"...*

*Репин. „Воспоминания, статьи и письма из-за границы".*

1 ноября 1863 года Репин приехал в Петербург. На город спускались сумерки короткого зимнего дня, шел снег. Улицы, мосты, огромные здания столицы, давно знакомые и любимые им еще по гравюрам в «Северном сиянии», словно приветствовали его. На извозчике Репин проехал через весь Невский, с восторгом встречая клодтовских коней на Аничковом мосту, здание Публичной библиотеки, Казанский собор, Исаакий, Николаевский мост через Неву. «Но вот, наконец, и Васильевский остров... Ох, господи, да ведь направо с моста это и есть Академия художеств — разумеется, вот и сфинксы перед нею... У меня сердце забилось...» [1]. Репин был у предела своей мечты.

Сняв комнату поблизости от Академии, он пошел по иконописцам, а потом и вывесочным мастерам с предложением своих услуг, но работы нигде не оказалось. Пришлось строго экономить деньги и совсем отказаться от обеда. Вся пища художника состояла из чая с сахаром вприкуску и хлеба, который ему вкусно поджаривала хозяйка.

В первый же день по приезде Репин отправился в Академию и, не зная, к кому обратиться, попал на прием к конференц-секретарю Львову. Академический чиновник сухо встретил Репина. «Будете держаться на сотых номерах»,— кисло сказал он посетителю. С упавшим сердцем Репин отправился домой.

Хозяином квартиры, в которой поселился Репин, был художник-архитектор А. Д. Петров; он сумел поддержать сомневающегося в своих силах художника. По совету Петрова, чтобы одолеть обязательное для поступления в Академию рисование с гипса, Репин поступил в рисовальную школу, которая помеща-

[1] «Далекое — близкое», стр. 142.

лась у Дворцового моста, в здании Биржи, и потому называлась «Биржевой школой». Директором ее был Дьяконов, благообразный, с огромной белой бородой старик, отличавшийся исключительной молчаливостью, а преподавателями класса орнамента и масок, куда поступил Репин, были художники Верм и Жуковский. В классах висели как образцы работы Верма, поразившие Репина тонкостью и щегольской отчетливостью штриха и казавшиеся ему недосягаемым идеалом. Со страхом ожидал он оценки своего первого рисунка, изображавшего отформованный с натуры в гипсе лист лопуха. К своему великому удивлению и радости, Репин получил первый номер, то есть высшую оценку.

Этот рисунок, теперь находящийся в Русском музее, замечателен тем, что изображает гипсовую модель не как отвлеченную форму, а передает фактуру гипса игрой света на его поверхности. Очевидно, и преподаватели вполне оценили ту жизненность в изображении мертвого и малоинтересного предмета, которой удалось достигнуть молодому художнику.

К концу зимы Репина перевели в класс гипсовых голов, и здесь в одно из воскресений произошло его знакомство с Н. И. Крамским, который был там преподавателем. Эта встреча была одной из важнейших в жизни Репина.

Репин впервые услышал имя Крамского от иконописцев, когда работал в Сиротине. Они ему рассказывали чудеса об этом художнике, уроженце Воронежской губернии, бедняке, который тоже начал с заказных икон, а потом уехал в Петербург, кончил Академию и сделался чуть ли не профессором. Имя Крамского было для Репина окружено блеском почти недосягаемой славы и величия. Можно себе представить, с каким волнением Репин ожидал появления Крамского в школе, создав в своем воображении идеальный его образ, впрочем совсем не совпавший с реальной его внешностью.

Следует отдать должное исключительной зоркости Крамского: он сразу же отличил Репина среди других учеников школы, похвалил его работу и, после короткого разговора, пригласил его к себе. Через несколько дней Репин отыскал квартиру Крамского, дважды не заставал его и попал к нему, в конце-концов, поздно вечером, не сообразив, что хозяин устал от дневной работы. Войдя в скромную небольшую комнату, служившую Крамскому мастерской. Репин сразу увидел живописный эскиз — голову Христа — и еще такую же вылепленную голову. Крамской в то время писал «Искушение Христа в пустыне». Художник горячо рассказал юному гостю свое особенное понимание этого сюжета и так увлек Репина и увлекся сам, что они проговорили далеко за полночь. Вернувшись домой, Репин не спал, взбудораженный

беседой с Крамским. Он тут же начал эскиз на тему Крамского; позднее Репин неоднократно возвращался к этой теме.

В лице Крамского Репин встретил не только вполне компетентного и благожелательного критика, отлично понимавшего живопись, но и самого передового среди художников человека. Крамской был признанным и достойным вождем нового поколения, был душою и творцом нового художественного течения — первым человеком, встреченным Репиным, который вполне стоял на уровне современности, который сам был источником передовых идей своего времени. С момента первой встречи почти до самой смерти Крамской оставался постоянным руководителем и вдохновителем Репина.

Особенно велика была его роль в период академического обучения Репина. Можно без преувеличения сказать, что в те годы Репин проходил двойное ученичество. Все академические работы Репина систематически просматривались и детально разбирались Крамским. Крамскому Репин был обязан своим стремлением к самобытности и первым пробуждением сознания национального художника. И свои воспоминания о Крамском, написанные сейчас же после смерти Крамского, Репин озаглавил «Памяти учителя».

Но было бы неправильно преуменьшать значение для Репина и академического образования.

Репин дает в своих воспоминаниях картину внутреннего быта Академии того времени. Эти строки воспоминаний проникнуты симпатией и благодарностью ученика к своей Alma mater; «...в нее издавна, как в Запорожье, стекались ищущие свободы, стремились изо всех краев любящие искусство. Испытание будущему художнику было так же не сложно, как крестное знамение для приема в среду казачества беглому холопу Украины. От будущего художника требовалось нарисовать с гипсовой головы антика. Здесь даже протекция не смела подымать голову. Царил талант, кто бы он ни был; личный труд и способность открыто брали свое».

«В середине шестидесятых годов Академия, по сравнению с теперешней, была более свободной, более грязной, закоптелой, душной и тесной от разнородной толпы учащихся».

«Кого тут только не было!

...И певучие хохлы в «киреях видлогами», мелькали бараньи шапки, звучал акцент юга. Попадались и щегольские пальто богатых юношей, и нищенские отрепья бледных меланхоликов, молчальников, державшихся таинственно в темных нишах. Посредине, у лампы, слышен громкий литературный спор — студенческая речь льется свободно, — это студенты университета, рисующие по вечерам в Академии художеств. По углам робкие

новички — провинциалы, с несмелым шопотом и виноватым видом. А вот врываются две изящные аристократические фигурки, слышатся французские фразы, и разносится тонкий аромат духов».

«...Прилежание к труду у учащихся художников было образцовое. У двери рисовального класса еще за час до открытия стояла толпа...»

«На скамьях амфитеатра полукругом перед натурщиком сидело более полутораста человек в одном натурном классе».

«По энергичной подготовке общих форм полутоны сильно втирали тряпкой, тени усиливались французским карандашом, а блики вытирали резинкой; прием был твердо выработан».

«Низкие места назывались «в плафоне» и пользовались у рисовальщиков особой симпатией. Рисунки отсюда выходили сильными, пластичными, с ясностью деталей».

«Профессоров ученики боялись как начальства и не знали как художников. Профессора совсем не интересовались учениками и избегали всякого общения с ними» [1].

Репин поступил в Академию художеств в конце января 1864 года. С первых же шагов ему пришлось испытать неудобства незаконченного общего образования: его приняли сначала вольнослушателем, но и потом, когда он сделался полноправным академистом, науки у него все же постоянно отставали.

Другая забота состояла в том, что у него не было денег для уплаты за право учения. Кто-то из его новых знакомых надоумил обратиться к известному меценату и коллекционеру русской живописи Ф. И. Прянишникову. Прянишников охотно дал нужные деньги, и Репин начал усердно посещать Академию. Но нехватало денег и на жизнь. Репин снова обошел иконописные мастерские, но не получил никакой работы. За гроши он сделал несколько портретов и уже серьезно подумывал было о том, чтобы поступить натурщиком в Академию. На этот раз его выручил конференц-секретарь Академии П. Ф. Исеев. Репин делал копию со «Славонца» Галле [2] в Кушелевской галлерее, которая находилась в нижних залах Академии. Его случайно застал за этой работой Исеев и, узнав, что Репин нуждается в

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 171 и далее.

[2] Галле Луи (родился в 1810 году в Турнэ, умер в 1887 году в Саарбеке), глава бельгийских исторических живописцев. Картины его из времен борьбы за освобождение Нидерландов проникнуты высоким патриотизмом и духом протеста.

В Кушелевской галлерее Репин восторгался еще «до жути живым» «Кромвелем у гроба Карла I» Делароша.

Из других копий Репина известна «Читающая старуха» Рембрандта. (Эрмитаж), бывшая в собрании И. С. Остроухова.

деньгах, тут же купил еще не вполне законченную копию, сказав при этом, что «Славонца» копировали очень многие, но что Репину копия удалась лучше всех.

Первые работы, исполненные Репиным в Академии, были рисунки с античных голов Юпитера, Александра Севера и Люция Вера; за последний Репин был переведен в фигурный класс. Первая античная статуя, которую Репину пришлось рисовать в фигурном классе, снова повергла его в уныние. Трудности рисования фигуры казались ему непреодолимыми. Однако за этот рисунок он получил первый номер.

Одновременно начались и работы по композиции. Темы первых эскизов, вероятно, заставили Репина вспомнить свою иконописную практику. За «Иеремию, плачущего на развалинах Иерусалима», Репин снова получил первый номер. 7 сентября 1864 года Репина переводят из вольнослушателей в ученики, а в конце декабря он переходит из гипсового в натурный класс.

В натурном классе он исполнил рисунок фигуры натурщика, замахнувшегося топором, удивительно тонкий и точный по характеристике формы.

В следующем, 1865 году Репин написал портрет жены своего нового хозяина Е. Д. Шевцовой. В этом портрете, исполненном мокрым соусом, сказалось прямое влияние Крамского. Репин принял не только технику, но усвоил всю манеру портретной трактовки и даже формат, обычный для портретов Крамского.

Эскиз на тему «Потопа», заданный Академией, вызвал разочарование Крамского. Крамской высказался с такой неосторожной прямотой, которая подействовала на Репина угнетающе. Крамской сказал, что «Потоп» напоминает ему брюлловский «Последний день Помпеи», картину, которая подвергалась в то время бесповоротному осуждению. С отчаяния Репин готов был бросить Академию, но все это оказалось только свойственным ему минутным порывом, и скоро он с удвоенной энергией вернулся к своей работе. Когда он представил следующий эскиз на тему «Товия мажет глаза ослепшему отцу своему», ему было сказано, что сам ректор Академии Ф. А. Бруни желает лично дать ему указания.

Ф. А. Бруни (1799—1875), ученик Егорова и Шебуева, был в те времена самым чистым представителем академизма. Его собственное, необычайно холодное и композиционно строгое искусство было воплощением всех академических канонов. Оно представляло собою образец той оторванности от жизни, того чистого традиционализма, который вызвал бунт будущих передвижников.

Бруни преподал Репину один из приемов, которые применялись старыми художниками в композиционных поисках. Он посоветовал Репину вырезать из бумаги отдельно каждую фигурку и двигать их до тех пор, пока они не скомпануются все вместе.

«Это был хороший практический совет старой школы, но мне он не понравился,—пишет Репин,—я даже смеялся в душе над этой механикой. Какое сравнение с теорией т о г о (Крамского. — *Н. М.*)... Разве живая сцена в жизни так подтасовывается? Тут всякая случайность красива. Нет! Жизнь, жизнь ловить! Воображение развивать. Вот что надо! А это — что-то вырезывать да передвигать... Воображаю, как он расхохочется!..» [1] В этих словах Репина слышится явная победа реалистического учения Крамского над старым академическим методом.

Даже в заданном Академией эскизе «Ангел смерти избивает всех перворожденых египтян», изображающем библейское чудо, Репин сумел остаться на реальной почве.

«Под влиянием отрицания,— пишет Репин,— я задумал реализировать этот сюжет сугубо...

И вот я представил себе, как ночью ангел смерти прилетел к юноше — первенцу, спящему, как всегда, нагим, схватил его за горло, уперся коленом в живот жертвы и душит его совершенно реально своими руками» [2].

Репин потом показывал эскиз в Артели, и там немало дивились либерализму, проявленному Академией, присудившей Репину вторую серебряную медаль и звание свободного художника (8 мая 1865 г., благодаря чему Репин вышел из податного состояния и из числа военных поселенцев). Впрочем, Совет Академии все же рекомендовал художнику смягчить реалистическую грубость сцены.

Летом того же года он написал свою первую жанровую картинку (размер 0,38 × 0,46) — «Приготовление к экзамену». Этой картиной, выставленной вместе с женским портретом, Репин дебютировал на академической выставке. Картина прошла незамеченной, хотя была на уровне того, что в те времена делали художники, следовавшие заветам жанровой живописи Федотова. Вся она была написана с натуры в квартире Шевцовых, молодые люди на ней — сыновья А. Д. Шевцова. На выставке картина не нашла покупателя, и Репин отнес ее в магазин Беггрова. Она была продана за тридцать восемь рублей; на эти деньги Репин смог купить хороший холст для «Воскрешения дочери Иаира».

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 220.
[2] Там же, стр. 169.

Летом следующего года Репин пишет свой первый эскиз на тему из русской истории «Митрополит Филипп, изгоняемый Иоанном Грозным из церкви 8 ноября 1568 г.». Отметки, которые за это время получает Репин, показывают, что лучше всего у него идут этюды с натуры; за год он получил четыре первых номера.

В 1868 году он приступает к большой картине (2,5 × 4 м) «Диоген разбивает свою чашу, увидев мальчика, пьющего из ручья воду руками». Композиция картины никак не давалась Репину. Бруни снова выступил, второй и последний раз, как советчик. Бруни прекрасно понял характер живописи Репина, его замечания были совершенно правильны, но его советы опять оказались малопригодными. «У вас много жанру, — сказал Бруни недовольно... — это совсем живые, обыкновенные кусты, что на Петровском растут. Камни тоже — это все лишнее и мешает фигурам. Для картинки жанра это недурно, но для исторической сцены это никуда не годится. Вы сходите в Эрмитаж, выберите там какой-нибудь пейзаж Н. Пуссэна и скопируйте себе из него часть, подходящую к вашей картине. В исторической картине и пейзаж должен быть историческим... Но в почерневших холстах Пуссэна,— говорит Репин,— я ничего для себя не нашел... Пейзажи те показались мне такими выдуманными, вычурными, невероятными» [1]. Как не удостоенная медали, картина была возвращена художнику. Она стесняла его своими размерами, и он ее уничтожил.

К следующему, 1869 году относятся портреты А. В. Прахова и М. В. Прахова, исполненные мокрым соусом в манере Крамского, и написанный маслом замечательный портрет В. А. Шевцовой, невесты Репина.

В том же году Репин был премирован двадцатью пятью рублями за эскиз «Распинание Христа», сделанный под впечатлением картины на тот же сюжет, бывшей на посмертной выставке Флавицкого (1830—1866). Премию в размере ста рублей он получил за второй эскиз на тему «Избиение первенцев» к которой вернулся снова. В этом эскизе, так же, как и вообще во всех его библейских и классических композициях, совершенно очевидно влияние Бруни. В течение двух лет (1868—1869) Репин был занят большой картиной «Иов и его друзья». Он широко пользовался натурой для этой картины. Этюды с натурщиков для «Иова и его друзей», одетых в национальные азиатские костюмы, Репин писал в академическом саду.

Весной 1869 года Репин получил за «Иова» малую золотую медаль. Но настоящее торжество принесла Репину следующая

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 221.

его большая картина — «Воскрешение дочери Иаира», картина, которой Репин конкурировал на первую золотую медаль. Работа над нею первое время шла трудно. «...Более месяца сначала я компоновал картину: переставлял фигуры, изменял их движения и, главным образом, искал красивых линий пятна и классических форм в массах. В то же время, под влиянием разговора с Крамским, я все более устанавливался в отрицании и классического направления и академической школы живописи во имя нашей русской самобытности в искусстве. Наконец, дошло это до того, что я решил совсем бросить Академию художества, выйти из Академии на свой страх в жизнь и начать по-новому.

По дороге от Крамского к себе (очень много хороших новых мыслей мне приходило по дороге, и особенно в дороге, большой дороге) я вдруг осеняюсь мыслью: да нельзя ли эту же тему — смерть дочери Иаира — на этом же большом холсте, сейчас же, т. е. завтра, начать по-новому, по-живому, как мерещится мне в воображении эта сцена. Помню настроение, когда умерла моя сестра Устя, и как это поразило всю семью. И дом и комнаты — все как-то потемнело, сжалось в горе и давило.

Нельзя ли это как-нибудь выразить? Что будет — то будет... Скорее бы утро! И вот я принялся работать с утра. Я принялся, без всякой оглядки, стирать большою тряпкою всю мою академическую работу четырех месяцев. Угля уже наслоилось так густо и толсто на холсте, что я скоро догадался вытирать только светлые места, и это быстро начало увлекать меня в широкие массы света и тени.

Итак, я перед большим полотном, которое начинает втягивать меня своим мрачным тоном. Смелая постановка реальной сцены обуревала меня ускоренным темпом, и к вечеру я уже решил фиксировать уголь... Утро. Краска простая черная кость особенно отвечала моему настроению, когда по зафиксированному углю я покрывал ею темные места на холсте. К вечеру картина моя была так впечатляюща, что у меня самого проходила какая-то дрожь по спине.

Первому я показал свою картину, через несколько дней, Зеленскому... Он остановился, слегка присев и опустив руки, и долго молчал. Он был столь серьезно поражен, что и я молчал и боялся нарушить переживание...

— Ах, да ведь это — картина! — только и сказал он, когда я хотел узнать его мнение.

И я много трагических часов провел за этим холстом, когда бейн-шварц с прибавлением робертсон-медиума все больше и больше усиливали глубину и особенно настроение, которое шло из картины.

Чуть-чуть я прибавлял красок и боялся начать писать во-всю, всеми красками, по этой живой подготовке. И должен сказать, что это был лучший момент картины. Всякий, исполненный до полной реальности предмет в картине уже ослаблял общее впечатление, которое было почти музыкально. Очень трудно было не выйти из этого неуловимого тона, глубокого, прозрачного и цельного, уже по случаю своего единоударного возникновения.

Брат мой, музыкант, ученик консерватории, тогда жил со мною, и, придя из мастерской, я просил играть его «Quasi una Fantasia» Бетховена. Эта музыка опять переносила меня к моему холсту.

До бесконечности я наслаждался этими звуками. Еще, еще — он ее изучал и играл подолгу: и повторения, особенно прелюдии, меня трогали до слез. Какое это было счастье...» [1].

Так затронул сюжет душу художника. Как отзвук пережитого в далеком прошлом, картина возникла из тьмы в трепетном свете свечей. В отроческих воспоминаниях, пропитанных горечью невозвратимой утраты, Репин нашел тональное выражение образа, слившееся с настроением евангельского мифа; воспоминания сообщили картине неподдельную искренность и глубину чувства; живопись Рембрандта подсказала тот прием преднамеренного освещения, которому научила Репина еще его юношеская иконописная практика. Еще тогда Репин познал все решающее настроение картины значение освещения. Фигура Христа и вся драпировочная обстановка картины близко напоминает «Явление Мессии» А. Иванова, известное Репину по гравюрам.

Среди других программ, выставленных на академической выставке 1870 года, репинская имела наибольший успех. Живое чувство, вложенное в картину художником, трогало и волновало зрителей.

Репин получил большую золотую медаль и заграничную командировку на шесть лет. Академическое образование было закончено.

Что же приобрел художник за эти ученические годы? Изучение формы человеческого тела стояло во главе угла академического обучения. Академическое умение рисовать покоилось на знании анатомии. Но это изучение формы в натуре все время стояло в тесной связи с изучением образцов классического искусства. Академия учила, что эти образцы обладают совершенной красотой, более совершенной, чем сама природа. Идеалы красоты Академия считала достигнутыми, найденными, и ни о каком движении вперед, ни о каком изменении вкуса не могло

---

1 «Далекое — близкое», стр. 576.

быть речи. Так создавалась и культивировалась та атмосфера застоя, которая вызвала революционное выступление тринадцати конкурентов в 1863 году.

Репин имел в Академии непрерывную рисовальную практику, но направление своего искусства он получал не от Академии, а от Крамского. При постоянной поддержке Крамского Репин сумел отстоять свое восприятие натуры, свое стремление стать как можно ближе к жизни. Все, что давала Академия, Репин использовал по-своему. Он насыщает реальным содержанием академические темы, он глубоко изучает форму, но это изучение приводит к результатам, враждебным Академии.

В 1867 году, уже конкурируя на золотую медаль, Репин занимается вместе с Поленовым под руководством «велемудрого жреца живописи» [1] П. П. Чистякова. Для Репина, по его собственным словам, эти уроки были откровением. Когда через несколько лет возник вопрос о наиболее целесообразной постановке художественного образования Серова, то Репин рекомендовал ему учиться только у Чистякова.

Репин усвоил чистяковский метод построения головы путем нахождения основных точек и понимания формы, как системы удаляющихся в перспективном сокращении и взаимно пересекающихся плоскостей. Эта система дает возможность изобразить рельеф формы без светотени, чем Репин широко пользовался впоследствии. В своих воспоминаниях о Чистякове Репин дал краткое, но очень точное изложение его системы.

Повышению чувства формы способствовали также занятия скульптурой, которые Репин начал с момента вступления в Академию. Здесь практическую помощь оказал ему М. М. Антокольский, одно время живший с Репиным на одной квартире и всегда с ним друживший. Под руководством Антокольского Репин скопировал барельеф головы Антиноя. В 1865 году он вылепил барельефный портрет адмирала Мещерякова. Позднее, работая над портретами Н. И. Пирогова (1881), Л. Н. Толстого и Н. Б. Нордман-Северовой (1902), Репин вылепил их бюсты. И здесь Крамской, также занимавшийся скульптурой как подсобной дисциплиной, был живым и наглядным примером [2].

Помимо изучения формы, Репин вынес из Академии основной принцип своих композиций — первопланность действия и

---

[1] Выражение Репина.

[2] Крамской разъяснил Репину цель своих занятий скульптурой: «чтобы добиться легче рельефа и светотени, я взялся даже за скульптуру».

связанное с ним ограниченное пространство, в котором оперирует по преимуществу портретная живопись.

В Академии у Репина образовались основные жизненные связи, творческие, семейные и дружеские.

В первые годы учения, еще в классе гипсовых фигур Репин сблизился с художником Н. И. Мурашко. Мурашко был близок к тогдашним революционным кругам. Репин рассказывает, как он вместе с Мурашко отправился на остров Голодай. Там тщетно разыскивали они могилу недавно казненного Каракозова, чем возбудили подозрение полицейского, который задержал их.

При посредстве Антокольского произошло знаменательное знакомство Репина с В. В. Стасовым.

«Помню, жил я тогда в Академическом переулке; в квартире по прямому коридору сдавалось несколько светлых комнат на солнечную сторону. В одной из этих комнат жил Антокольский, еще две комнаты сдавались, а середину занимала хозяйка-немка. В ее гостиной собиралось к обеду несколько наших товарищей, между которыми постоянными посетителями были Г. И. Семирадский, П. О. Ковалевский, К. А. Савицкий и М. Н. Горшков. В этой самой квартире Антокольский вылепил потом свою «Инквизицию»...

За товарищескими обедами довольно часто разговор заходил тогда о странном критике Стасове, который бурно разносил нашу Академию художеств за ее классицизм и рутину.

...Голос Стасова гремел новым, национальным громом, в его доводах чувствовалась живая сила реализма, и свежие всходы нового в искусстве уже тяготели к его проповеди, как к освежающей грозе и живому теплу.

Профессора Академии называли Стасова «атеистом Аполлона и грубым вандалом красоты» [1].

[1] «Далекое — близкое», стр. 249—250.

## СЛАВЯНСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

*„Я упивался эффектными освещениями живых групп".*

*Репин. „Далекое — близкое"*

Огромный и даже шумный успех «Воскрешения дочери Иаира» принес Репину крупный заказ. Владелец гостиницы «Славянский базар» в Москве А. А. Пороховщиков заказал Репину групповой портрет славянских композиторов.

Список композиторов, русских, польских и чешских, живых и умерших, был составлен известным музыкальным деятелем, основателем Московской консерватории Н. Г. Рубинштейном. Любопытно, что в число портретов Рубинштейн не включил М. П. Мусоргского, А. П. Бородина и даже П. И. Чайковского. Тут сказалось музыкальное направление самого Рубинштейна. Большинство портретов Репину пришлось писать по фотографиям и гравюрам, что связывало художника в компоновке картины. Только Э. Ф. Направника, М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова Репин рисовал с натуры и непосредственно в картину с натуры же вписал портрет Николая Рубинштейна [1].

Картина предназначалась для концертного зала гостиницы, отделанного в русском стиле архитекторами Н. Я. Гуном и Кудрявцевым. Репина увлекла новая для него световая задача — изображение сильного вечернего света, который поглощает детали, превращая фигуры и даже лица в темные силуэтные пятна на светлом фоне. «В каком дивном свете заблистала передо мною вся вечерняя жизнь больших сборищ, больших театральных фойе! В зале Дворянского собрания я упивался... новыми образами, пламенея уже от новых мотивов света и комбинации фигур, и с нетерпением спешил утром в мастерскую»,— вспоминал Репин о своей работе над картиной [2].

Репин начал писать картину в декабре 1871 года и окончил ее в начале мая 1872 года.

---

[1] Весь иконографический материал для картины был подобран В. В. Стасовым. Он же устроил Репину возможность сделать рисунки в позах, нужных для картины, с Балакирева, Направника и Римского-Корсакова.

[2] «Далекое — близкое», стр. 264.

Нетерпеливый заказчик так раздражал Репина своими понуканиями, что он готов был отказаться от работы. Наконец, Репин сообщил Пороховщикову, что картина закончена, принята Советом Академии, и Пороховщиков уплатил художнику условленный гонорар — 1500 рублей, а картину с большим торжеством водворили в зале «Беседы» «Славянского базара».

В феврале того же 1872 года Репин женился на В. А. Шевцовой. В августе к молодым в Петербург приехала мать Репина. Репин тогда же написал ее небольшой портрет. Этот портрет всегда висел в квартире художника и в последнее время находился в «Пенатах».

---

## БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ

*„Что всего поразительнее на Волге, это пространства. Никакие наши альбомы не вмещали непривычного кругозора".*

*Репин. „Далекое — близкое"*

Уже колебания Репина во время работы над картиной «Воскрешение дочери Иаира» показывают, что художник перерос академические установки, в нем созревали совершенно независимые от Академии замыслы, противоречащие всему тому, что давала ему Академия и чего она от него требовала. В период работы над программой «Иов и его друзья» художник К. А. Савицкий с трудом уговорил Репина, не любившего даже коротких экскурсий, отправиться на пароходе вверх по Неве до Усть-Ижоры. Там произошла встреча Репина с сюжетом одной из самых значительных его картин.

«...Утром, — пишет Репин в своих воспоминаниях, — мы уже бурлили по Неве, и я был в несказанном восхищении от красот берегов и от чистого воздуха: погода была чудесная.

Ехали быстро, и к раннему полдню мы проезжали уже роскошные дачи на Неве; они выходили очаровательными лестницами, затейливыми фасадами и особенно все это оживлялось больше и больше к полдню блестящей, разнаряженной публикой, а всего неожиданнее для меня — великолепным цветником барышень, как мне казалось — невиданной красоты!..

Ну, что рассуждать? К солнцу, к свету! Моя живая картина было само солнце, без пятен. Глаз не оторвать от ее красоты и блеска.

— Однако, что это там движется сюда? — спрашиваю я у Савицкого. — Вот то темное, сальное, какое-то коричневое пятно, что это ползет на наше солнце?

— А! Это бурлаки бечевою тянут барку; браво, какие типы! Вот увидишь, сейчас подойдут поближе, стоит взглянуть...

Приблизились. О, боже, зачем же они такие грязные, оборванные! У одного разорванная штанина по земле волочится, и голое колено сверкает, у других локти повылезли, некоторые без



*1870—1873.* **БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ** *Х. М. 131 x 281*

шапок; рубахи-то, рубахи! Истлевшие — не узнать розового ситца, висящего на них полосами, и не разобрать даже ни цвета, ни материи, из которой они сделаны. Вот лохмотья!.. Влегшие в лямку груди обтерлись докрасна, оголились и побурели от загара... Лица угрюмые, иногда только сверкнет тяжелый взгляд из-под прядей сбившихся висячих волос, лица потные блестят, и рубахи насквозь потемнели... Приблизившись совсем, эта вьючная ватага стала пересекать дорогу спускающимся к пароходу... Невозможно вообразить более живописной и более тенденциозной картины... Вот пересекший лестницу передовой бурлак даже приподнял бечеву своей загорелой черной ручищей, чтобы прелестные сильфиды-барышни могли спорхнуть вниз...

Всего интереснее мне казался момент, когда черная потная лапа поднялась над барышнями, и я решил непременно написать эскиз на эту сцену»[1].

Эскиз действительно был сделан, но встретил самую серьезную критику со стороны молодого друга Репина, пейзажиста Ф. А. Васильева. «А, бурлаки! Задело-таки тебя за живое? Да, вот она жизнь. Это не чета старым выдумкам убогих старцев... Но, знаешь ли, боюсь я, чтобы ты не вдался в тенденцию. Да, вижу, эскиз акварелью... Тут эти барышни, кавалеры, дачная обстановка, что-то вроде пикника; а эти чумазые уж очень как-то искусственно «прикомпоновываются» к картинке для назидания: смотрите, мол, какие мы несчастные уроды, гориллы. Ох, запутаешься ты в этой картине: уж очень много рассудочности. Картина должна быть шире, проще, что называется сама по себе: бурлаки, так бурлаки! Я бы на твоем месте поехал на Волгу — вот где, говорят, настоящий традиционный тип бурлака, вот где его искать надо; и чем проще будет картина, тем художественнее»[2].

Репин не стал разрабатывать дальше эту композицию. Он признал, что мнение Васильева правильно — присутствие барышень в картине сообщало ей анекдотический, иллюстративный характер и лишало ее эпической мощи.

Он принял и совет Васильева — ехать на Волгу, чтобы там наблюдать настоящих бурлаков.

В обществе самого Васильева, другого своего друга академиста Е. К. Макарова и брата Василия (музыканта) Репин отправился на Волгу. Они запаслись деньгами (двести рублей), через всемогущего Исеева добыли бесплатные билеты на паро-

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 278—282.
[2] Там же, стр. 284—285.

ходы общества «Самолет». В конце мая 1870 года они сели на пароход в Твери и проехали до Саратова.

В книге Репина «Бурлаки на Волге», которая была издана под редакцией Корнея Чуковского в 1922 году, есть яркие картины волжского пейзажа и удивительные по своей глубине мысли Репина об искусстве и русском народе.

«Лучше всего Жигули, — говорили все в один голос. — Неужели лучше Нижнего-Новгорода? Этот, царственно поставленный над всем востоком России город, совсем закружил наши головы. Мы захлебывались от восхищения, от его упоительных далей, а прежде всего от его живой истории старой Руси с ее художественностью и теплотой людей, ценивших жизнь, сильных людей хорошей породы. Эти не любили селиться где-нибудь и как-нибудь.

Против самой лучшей точки Жигулей, по нашим вкусам, стоит на плоском берегу Ставрополь-Самарский. На обратном пути из Саратова мы и решили остановиться там и пожить, осмотреться. В Саратове мы не покинули кают нашего «Самолета». Он, простояв трое суток, шел обратно вверх до Нижнего-Новгорода...

И вот на пристани Ставрополь мы впервые высадились в неизвестной стране — «на Волге» [1].

Исчерпав живописные мотивы в самом Ставрополе, экспедиция отправилась в Ширяево. «Было начало июня. Погода стояла дивная. Мы наняли лодку с двумя гребцами: спустить нас до Ширяева, против Царева кургана, откуда мы намеревались вернуться на пароходе.

Выехали мы с восходом солнца, часа в 4... А какой был восход! Мы пришли к лодке раньше гребцов и, сидя, восхищались тем, как постепенно светлела и расцвечивалась природа, особенно небо... Но вот и Моркваши. День воскресный».

С каким неподдельным восторгом Репин описывает свою встречу с волжским народом. Как далеки его трезвые впечатления от слезливой умиленности народников. Ему незачем было идеализировать народ, ибо он видел всю красоту правды, и она с избытком была достаточным основанием его искусства. «На берегу — прибережные, они любят Волгу и каждую свободную минуту высыпают на берег. Нас обступили. Какой красивый, дородный народ!.. И откуда у них такая независимость, мажорность в разговоре? И эта осанка, полная достоинства? Как ни станет мужик, — все красиво. И бабы подходят. Тоже — княжны какие-то по складу: рослые, красивые, смелые... И никакого подхалимства,

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 303.

никакой замашки услужить господам, словом, никакого холопства»[1].

Рисунок, сделанный Репиным с группы девочек, усевшихся на берегу, послужил поводом к тому, чтобы высказать заветные свои мысли, глубочайшие принципы всей своей живописи. «Девчонки это (просьбу посидеть смирно. — *Н. М.*) сразу поняли, застыли в своих положениях, и я — о, блаженство, читатель! — я с дрожью удовольствия стал бегать карандашом по листку альбома, ловя характер формовки, движения маленьких фигурок, так прелестно сплетавшихся в полевой букет... Будто их кто усаживал.

Невольно возникают в таких случаях прежние требования критики и публики от психологии художника: что он думал, чем руководился в выборе сюжета, какой опыт или символ заключает в себе его идея?

Ничего! Весь мир забыт; ничего не нужно художнику, кроме этих живых форм; в них самих теперь для него весь смысл и весь интерес к жизни»[2].

Одна глава репинской книги носит название «Натура — учитель». «В кустарниках на Лысой горе я впервые, — пишет Репин, — уразумел законы композиции: ее рельеф и перспективу. Растрепанный, чахлый кустарник на первом плане занимает огромное пространство картины; кокетливо, красиво он прячет за собою лесную тропинку, а великолепную группу деревьев второго плана делает фоном. Вот рельеф картины; а мы все барельефы сочиняли в Академии»[3].

Очень важно замечание Репина о том, как обогатила его колорит наступившая пасмурная погода: «Пасмурная неделя непогоды принесла большую пользу нашей технике. Все мы почувствовали какую-то новизну и в средствах искусства и во взгляде на природу: мы постигали уже и ширь необъятную и живой колорит вещей по существу. Трезвость, естественная красота жизни реальной впервые открывалась нам своей неисчерпаемой перспективой красивых явлений»[4]. Так возник вариант бурлаков — «Бурлаки, идущие вброд», написанные в холодных сероватых тонах наступающей осени. Пространство и состояние атмосферы Репин ощутил как новый неиссякаемый источник колорита. Но это ощущение не стало руководящим принципом живописи. Оно ярко сказалось только в этюдах пейзажа, сделанных во Франции, и всех работах здравневского периода.

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 308.

[2] Там же, стр. 313.

[3] Там же, стр. 318. Репин описывает здесь свой акварельный этюд «Осень на Волге».

[4] Там же, стр. 340.



*БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ. Деталь.*

Нельзя забывать, что на Волге рядом с Репиным работал Васильев — сильнейший русский пейзажист своего времени. Зная впечатлительность Репина, легко можно объяснить то увлечение пейзажем, которое наблюдается в воспоминаниях Репина, в его этюдах и рисунках, относящихся к этому времени.

За работой Васильева Репин наблюдал восторженно. Однажды Репин и Васильев ездили в Ширяево; вернулись голодные и усталые. Репина одолела усталость, а Васильев бодрствует. «Он взял, — пишет Репин, — альбом побольше и зарисовывает свои впечатления Царевщины. Прелестно у него выходили на этюде с натуры эти лопушки на песке в русле Воложки. Как он чувствует пластику всякого листика, стебля! Так они у него разворачиваются, поворачиваются в разные стороны и прямо ракурсом на зрителя. Какая богатейшая память у Васильева на все эти даже мельчайшие детали! И как он все это острым карандашом чеканит, чеканит, как гравер по медной доске!.. А потом ведь всегда он обобщает картину до грандиозного впечатления... И как он это все запоминает? Да, запомнить-то еще не штука, вот и я помню — 44 года прошло, — но выразить, вырисовать все это на память!.. Просыпаюсь... А лампа все горит, и

сам Васильев горит, горит всем существом ярче нашей скромной лампы... Вот энергия! Да, вот настоящий талант! Вот он «гуляка праздный», по выражению Сальери... Теперь он в полном самозабвении: лицо его сияет творческой улыбкой, голова склоняется то вправо, то влево; рисунок он часто отводит подальше от глаз, чтобы видеть общее. Меня даже в жар начинает бросать от этого дарового спектакля... Вот откуда весь этот невероятный опыт юноши-мастера, вот где великая мудрость, зрелость искусства...»[1]

Под влиянием близости с Васильевым у Репина возник замысел новой картины, почти чистого пейзажа.

Солнечная погода сменилась дождливой. «На самом большом своем холсте, — пишет Репин, — я стал писать плоты.

По широкой Волге, прямо на зрителя, шла целая вереница плотов. Серенький денек. На огромных толстых бревнах, на железном противне горел небольшой костер, подогревая котелок. Недалеко от рулевых, заправлявших течением всей лыковой флотилии, сидела группа бурлаков, кто как... Эта картина под свежим впечатлением живой Волги мне удалась, она мне нравилась. Но она составляет и сейчас больную язву моего сердца: она причислена ко всему, уничтоженному мною в негодный час какого-то нелепого искушения. Я ее записал сверху другим мотивом. Как будто я не мог взять другого холста?!. Так широко была она гармонизирована и имела такую глубину!.. Погублена она была уже в Петербурге»[2].

В этих словах слышится первое увлечение принципами пленерной живописи.

Усиленное внимание к пейзажу должно быть объяснено и могущественным воздействием впервые увиденной Репиным настоящей русской волжской природы. Но наряду с пейзажем Репин не упускал из виду той главной цели, ради которой он поехал на Волгу, — своей темы, материал для которой он здесь нашел в изобилии. И здесь непосредственные впечатления у Репина явно превалируют над всеми рассудочными соображениями и домыслами. «Должен сознаться откровенно, — пишет Репин, — что меня нисколько не занимал вопрос быта и социального строя договоров бурлаков с хозяевами; я расспрашивал их только, чтобы придать некоторый серьез моему делу»[3]. Но он с неутолимой жадностью писал красками и рисовал бурлаков с натуры, восхищаясь, почти боготворя свои модели.

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 325—326.

[2] Там же, стр. 339. Художник И. И. Шишкин настоял на уничтожении этой картины Репина, как написанной по впечатлению, без натуры и притом «не имеющей идеи».

[3] Там же, стр. 321.



*БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ. Деталь. Голова Канина*

Особенно восторженно писал он этюды с бурлака по фамилии Канин. «Нет, вот этот, с которым я поровнялся и иду в ногу, — вот история, вот роман! Да что все истории и все романы перед этой фигурой!.. Как дивно у него повязана тряпицей голова, как закурчавились волосы к шее, а, главное, — цвет его лица!.. Я иду рядом с Каниным, не спуская с него глаз. И все больше и больше нравится он мне: я до страсти влюбляюсь во всякую черту его характера и во всякий оттенок его кожи и посконной рубахи. Какая теплота в этом колорите!» [1].

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 321—322.



*1872.* **_БУРЛАКИ, ИДУЩИЕ В БРОД_** *Х. М. 62 x 97.*

19 июля 1870 года Репин отмечает как день особенно знаменательный — в этот день он написал свой этюд с Канина. Мечта его, наконец, осуществилась.

Позднее, в воспоминаниях, Репин говорил о том, что он находил нечто общее между Каниным и Львом Толстым, когда Толстой в посконной, пропотевшей насквозь рубахе проходил по борозде с сохой за лошадью. «Канин, по сравнению с Толстым,— говорит Репин,— показался бы младенцем; на его лице ясно выражалась только греза. Это была греза самой природы, не считающая часов и лет» [1].

«Бурлаки» были первой монументальной картиной Репина, посвященной русскому народу; недаром в одной из заключительных глав своих воспоминаний он говорит о статуях скифов, стоящих у входа в Неаполитанский музей, как о древних, синтетических прообразах русского народа. Так, как они вылились у Репина, «Бурлакам»—присуще эпическое начало. Может статься, что основной ее эскиз Репин задумал под аккомпанемент «Илиады», которую по вечерам участники экспедиции по очереди читали вслух.

В «Бурлаках» Репин блестяще решил труднейшую композиционную проблему: найдено совершенное равновесие между фи-

[1] «Далекое — близкое», стр. 350.

гурами и окружающим пейзажем. Бесконечный волжский простор, прекрасно переданный, не растворяет и не поглощает группы бурлаков; пейзаж сохраняет всю полноту своего значения, органически сливаясь с человеческими фигурами. «Бурлаки» безусловно самая пространственная из всех картин Репина. Каждая фигура, каждое лицо в картине — до конца законченный и найденный художником тип.

В середине сентября через Нижний-Новгород экспедиция вернулась в Питер. На другой же день по приезде Исеев сумел организовать показ привезенных Репиным работ президенту Академии художеств вел. кн. Владимиру Александровичу. Эскизы, рисунки и этюды были разложены прямо на полу конференц-зала Академии. После просмотра Репину была заказана картина по тому эскизу, который теперь находится в Третьяковской галлерее. Репин начал писать ее, не теряя времени. Мастерская Репина в то время была широко открыта для гостей; посетители высказывали свое мнение и давали художнику советы.

Замечателен отзыв художника Н. Н. Ге, запомнившийся Репину. «Мою мастерскую в Академии Ге посетил в первый раз в обществе Тургенева. Я писал тогда «Бурлаков»...

Когда они ушли, Ге быстро вернулся, взял меня за обе руки и заговорил быстро, полушопотом:

— Слушайте, юноша, вы сами еще не сознаете, что вы написали, — он указал на «Бурлаков». — Это удивительно. «Тайная вечеря» перед этим — ничто. Очень жаль только, что это не обобщено — у вас нет хора. Каждая личность поет у вас в унисон. Надобно было выделить две-три фигуры, а остальные должны быть фоном картины: без этого обобщения ваша картина — этюд. Ах, впрочем, вы меня не слушайте, это уже специальные придирки» [1].

Этюды прославили работу Репина задолго до окончания картины. Летом 1871 года Репин снова ездил на Волгу; работы его, исполненные во время этой поездки, неизвестны. Горячая работа над огромным полотном «Воскрешение дочери Иаира» отодвинула «Бурлаков», и Репин закончил их только в 1873 году. Правда, первоначально картина была выставлена еще в 1871 году, но затем, по свидетельству Стасова, подверглась основательной переработке.

Картина вызвала ряд восторженных отзывов, но были и отрицательные мнения. Бруни называл «Бурлаков» величайшей профанацией искусства. Некоторые критики, в том числе даже Стасов, упрекали Репина за растянутость композиции и необычно длинный, панорамный формат картины, не поняв, насколько

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 375.

все это органически связано с самым ее сюжетом. Больно задела Репина напечатанная в «Отечественных записках» статья М. П. Ковалевского, рассматривавшая картину как иллюстрацию к «Парадному подъезду» Некрасова. Репин, по его категорическому утверждению, тогда еще не читал Некрасова, и тема эта у него возникла совершенно независимо от некрасовской поэмы.

Несмотря на мнение Бруни, картина была отмечена Академией присуждением золотой медали имени Виже-Лебрен [1].

Горячее желание П. М. Третьякова приобрести картину для галлереи не исполнилось — она осталась за первоначальным заказчиком и вплоть до Октябрьской революции была заточена в великокняжеской биллиардной. В галлерею поступил первоначальный эскиз «Бурлаков» и позднее от Д. В. Стасова — «Бурлаки, идущие вброд». Замечательные этюды бурлаков рассеяны по разным собраниям.

---

[1] Эта медаль, присуждавшаяся за экспрессию, была учреждена в 1843 году по завещанию французской художницей Виже-Лебрен (1755—1842) в память ее избрания в академики петербургской Академии художеств.

## ВЕНА И ИТАЛИЯ

*„Искусство точно отреклось от жизни, не видит среды, в которой живет",*

*Репин — Крамскому 2 сентября 1873 года*

6 октября 1872 года у Репина родилась дочь Вера. Вероятно, это событие помешало Репину немедленно воспользоваться правом заграничной командировки. Только в начале мая 1873 года Репин с женой и ребенком отправились за границу. Путешественники следовали в Италию. В Вене Репин осматривал Всемирную выставку, где висели его «Бурлаки». Картина имела и там большой успех, даже более шумный, чем на родине. Выставкой Репин остался недоволен, отметив только конный портрет «Маршала Прима» Реньо [1], бесспорно самое значительное произведение этого художника, настоящий героический портрет, и «Люблинскую унию» Матейко [2] — польского художника, навсегда оставшегося предметом горячего поклонения Репина, ценившего в нем подлинно национального живописца.

Четыре дня Репины прожили в Венеции. Здесь художника более всего поразили грандиозные полотна Паоло Веронеза. И не столько яркая и праздничная сторона веронезовской живописи была воспринята Репиным, сколько снова, как и в творчестве Матейко, его подлинный национальный дух, органическая связь с народом.

---

[1] Реньо Александр-Жорж-Анри (1843—1871) — один из сильнейших французских живописцев второй половины XIX века. После долговременного пребывания в Италии жил в Испании, где изучал Гойю и Веласкеза. Там им был написан и конный портрет генерала Прима, стоящего во главе армии революционеров перед Мадридом. Особенной популярностью пользовалась «Саломея» Реньо. Франко-прусская война застала художника стипендиатом Французской академии в Риме. Он поступил волонтером в действующую армию и погиб за родину в сражении при Бюзенвале.

[2] Матейко Ян-Алоиз (1838—1893) — знаменитый польский исторический живописец, чех по национальности.

Вот как характеризует Репин значение живописи Матейко: «В годину забитости, угнетения порабощенной своей нации он развернул перед ней великолепную картину былого ее могущества и славы» («Далекое — близкое», стр. 512).

«В Венеции искусство было плоть и кровь, оно жило полной венецианской жизнью, трогало всех. В картинах Веронеза скрыты граждане его времени, в поэтической обстановке, взятой прямо с натуры...» [1].

Через Флоренцию, где была сделана непродолжительная остановка, Репины 13 июня достигли Рима. Здесь Репин был глубоко разочарован. Только «Моисея» Микель-Анджело он отмечает «как идеал воспроизведения личности». И снова он возвращается к мысли о нерасторжимой связи художника с окружающим его миром как единственной основе реального искусства.

«Замечательнее всего, как они оставались верны своей природе. Как Паоло Веронез выразил Венецию! Как болонская школа верно передала свой «условный» пейзаж... Как верны Перуджино и вся компания — средней Италии. Я всех их узнал на их родине. Здесь тот же самый суздальский примитивный пейзаж в натуре: те же большие передние планы без всякой воздушной и линейной перспективы и те же дали, рисующиеся почти ненатурально в воздухе. Все это ужасно верно переносили они в свои картины». И он подчеркивает нелепость академического метода: «Как смешно думать после этого об изучении таких-то и таких-то стилей, венецианской, болонской, флорентийской и других школ» [2].

Из современных итальянских художников Репин положительно оценил только Морелли (1826—1901), который импонировал Репину своим колоритом и могучим живописным темпераментом.

В связи с предыдущим совершенно логично заключение, которое Репин делает в последнем абзаце письма к Стасову: «Нет, я теперь гораздо больше уважаю Россию... долго здесь (в Риме) я не пробуду. Надо работать на родной почве. Я чувствую: во мне происходит реакция против симпатий моих предков... мне противна теперь Италия с ее условной, до рвоты, красотой...» [3].

В Риме Репин дружески встречался со скульптором М. М. Антокольским и холодновато — с А. В. Праховым. 10 октября Репины покинули Рим и отправились в Париж. За все время пребывания в Италии художник только осматривал и изучал произведения искусства, сам почти не работая.

---

[1] Письмо к П. Ф. Исееву из Рима от 27 сентября 1873 года.
[2] Письмо Стасову из Рима. Лето 1873 года.
[3] Там же.

# ПАРИЖ

*„Что другое мог я здесь писать?“*
*Репин — Крамскому 9 августа 1875 года*

Сначала Париж не очень-то приветливо встретил Репина: поиски мастерской, удручающая картина полуголодного существования большинства художников, живущих в Париже, покупная слава,— в итоге парижская жизнь, издали казавшаяся такой привлекательной, оказалась трудной и неуютной. Материальное положение Репина начало его серьезно беспокоить. Из этих затруднений его деликатно выручил В. В. Стасов, устроивший продажу «Бурлаков, идущих вброд» своему брату Д. В. Стасову.

Парижская жизнь подсказала Репину сюжет новой большой картины — «Парижское кафе». В кафе за столиками сидят посетители: кое-кто углубился в газету, некоторые уходят, но большинство занято происходящей на глазах у всех сценкой. Мужчина с перезрелой супругой, сидящий за одним из столиков, откровенно увлечен молодой кокоткой, которая хорошо понимает положение и, может быть, из озорства кокетничает с ним, тем более охотно, что это вызывает возмущение его супруги. Другие посетители заинтересованно наблюдают за происходящим, следя за быстрым развитием семейной драмы, которая разыгрывается в совсем не подходящей обстановке, еще более усиливающей трагикомизм сцены. Сохранился ряд этюдов к этой картине. Метко выисканы парижские типы, хорошо поняты люди, искусство элегантного ношения модного костюма. В колорите есть очень изысканная сдержанность и так же сдержанно, но четко и пластично характеризована форма. Свет не яркий, рассеянный наполняет всю картину.

В Петербурге друзья Репина, все время пристально следившие за развитием его таланта, узнали о его новой картине от художника А. И. Куинджи, только что вернувшегося из Парижа. Крамской сейчас же написал Репину огорченное письмо. Он доказывал своему ученику, что для успешного выполнения таких

сюжетов, как «Кафе», нужно родиться французом; Крамской заранее рассматривал «Кафе» как измену национальному русскому искусству, принципы которого еще недавно всецело разделял Репин. Репин защищался горячо и убежденно. Он писал Крамскому, что и в этом парижском сюжете он сумеет остаться русским. Однако, очевидно, что работа была отравлена, и все, что было достигнуто в «Кафе», даже колорит и манера трактовки формы, не было в дальнейшем развито и использовано Репиным. Несмотря на свою превосходную живопись, «Кафе» осталось эпизодом, не имевшим большого значения для дальнейшего развития Репина.

После многочисленных переделок картина была закончена в 1876 году и выставлена в «Салоне». Можно предположить, что переработка картины была вызвана стремлением дать во что бы то ни стало «русское» истолкование сюжета. Во всяком случае известно, что Репин усерднее всего переписывал центральную фигуру. В 1916 году он еще раз переработал ее, преобразив из персонажа Мопассана, как это было в первоначальном замысле, в персонаж Достоевского.

В то же время в мастерской Репина давно стояла вторая картина, на которую художник возлагал первоначально еще большие надежды. Сюжет картины Репин подробно описал в письме к Исееву: «Садко, богатый гость, на дне морском в фантастических палатах водяного царя выбирает себе невесту. Перед ним проходят прекраснейшие девицы всех эпох и всех наций: гречанки, итальянки, испанки, голландки, француженки и проч. (Блеск и роскошь костюмов, красота форм.) Сцена происходит посреди самой причудливой архитектуры, вроде мавританской и индийской, фонтаны, колоннады, лестницы — и все это ярко залито электрическим светом на глубоком фоне морского дна с необыкновенными водяными растениями и сверкающими в глубине морскими чудищами и рыбами. Свиту царя составляют необыкновенные существа; все фантастично. Садко, наивный русский парень с гуслями, вне себя от восторга, но крепко держит наказ угодника — выбирать последнюю «девушку-чернавушку» (русскую девушку). В этой картине выразится мое настоящее положение. В Европе с ее удивительными вещами я чувствую себя таким же Садко — глаза разбегаются. В каждой из прекрасных женщин я постараюсь изобразить (незаметно) всех любимых и гениальных художников, т. е. их идеал — Пракситель, Рафаэль, Веронез, Тициан, Мурильо, Рембрандт, Рубенс и пр...»[1]

Для фигуры Садко Репину позировал В. М. Васнецов, живший в то время в Париже. Для решения общего колорита кар-

---

[1] Письмо к П. Ф. Исееву от 25 декабря 1873 года.

тины и трудной задачи подводного освещения Репин ездил осматривать берлинский аквариум.

Однако, несмотря на то, что тема была, казалось бы, ярко национальной, что она была найдена самим художником и так соответствовала его душевному состоянию, Репин глубоко разочаровался в картине и с усилиями доводил ее до конца, что было необходимо, так как она уже была запродана.

«Признаюсь вам по секрету, — писал он Стасову, — что я ужасно разочарован картиной «Садко», с каким бы удовольствием я ее уничтожил. Такая это будет дрянь, что просто гадость во всех отношениях, только вы, пожалуйста, никому не говорите, не говорите ничего. Но я решил кончить ее во что бы то ни стало и ехать в Россию; надо начать серьезно работать что-нибудь получше, а здесь все мои дела выеденного яйца не стоят, — просто совестно и обидно: одна гимнастика и больше ничего, — ни чувства, ни мысли ни на волос не проглядывает нигде».

Придуманный Репиным сказочный сюжет, да еще с такой обнаженной аллегорией, никак не отвечал характеру его творчества. Репин не был способен изображать чудесное и сказочное. Он никогда не мог воплотить того сдвига реальных предметов и отношений, который составляет самую суть сказки. Первоначальный эскиз «Садко» был скомпанован в продолговатом формате, в стиле больших постановок знаменитого театрального декоратора Роллера. В конечном результате большой работы Репин достиг лишь того, чего достигают иллюзионистические балетные постановки. Тема русской былины в «Садко» зазвучала фальшиво, и эту фальшь раньше всех других почувствовал сам художник.

Проще и удачнее этих двух больших картин (во всяком случае, она более «репинская», чем те две) небольшая картинка «Продавец парижских новостей» — сцена, выхваченная из жизни и увиденная с той меткостью, которой в высокой степени обладал глаз художника в наблюдении случайных сборищ людей. По цвету кожи и характеру фигур безошибочно узнаешь профессию и место в жизни каждого из толпы. Таковы парикмахер в белом халате, булочник с раздувшейся физиономией, прокопченный чернорабочий, девочка с нежным цветом лица и, наконец, в центре — сам продавец, человек без определенных занятий.

Никакой морали Репин не пытался вложить в этот сюжет. Вся картина дышит тем доверием к работе своего замечательного глаза, так глубоко проникающего натуру, которое придает творениям Репина особое, присущее им обаяние, сообщает лучшим его работам чувство полной достоверности. Других картин по-

добного порядка, написанных в то же время Репиным, пока не обнаружено.

Когда в Париж приехал В. Д. Поленов, Репин сблизился с многочисленной колонией русских художников, живших тогда в Париже. Особенно важно было знакомство с А. П. Боголюбовым, превосходным пейзажистом, давно уже обитавшим в Париже и лично знавшим всех лучших французских художников того времени. Однако заметного влияния на живопись и вкусы Репина Боголюбов не оказал, и его значение в биографии Репина сводится к ряду случаев благожелательного делового участия, которое Боголюбов неизменно оказывал Репину.

Прекрасно знавший Францию, Боголюбов посоветовал Репину летом пожить в Нормандии для пейзажных этюдов. «Мы переехали на лето в Вель, с живописными кусочками, и я предался писанию масляными красками до глупости, до одури», — писал Репин Стасову. «Нас собралась здесь веселая компания: Савицкий с женой (хорошие вещи он написал), Поленов, приехал А. П. Боголюбов и привез мне очень хороший заказ от наследника, потом Петров и Добровольский».

На эту поездку Репин возлагал особые надежды. «Первый элементарный курс я прошел в Чугуеве, — в окрестностях, в природе, второй — на Волге (в лесу я впервые понял композицию), и третий курс будет, кажется, в Веле или на Днепре где-нибудь», — писал он Стасову перед отъездом в Вель 6 июня 1874 года.

Все этюды, сделанные в Веле, — пейзажи. Пятнадцать из них были на персональной выставке Репина в 1891 году; несомненно, их было написано больше.

Пробыв почти три месяца в Веле, Репин в сентябре вернулся в Париж. Снова возобновилась работа над «Садко» и «Кафе», которое было закончено к февралю 1875 года. Пейзажные этюды в дальнейшем никак не были использованы.

Пребывание Репина в Париже совпало с первыми выступлениями импрессионистов. Репина они оставили равнодушным.

Нельзя забывать, что одновременно с импрессионистами жили и работали в Париже такие враждебные импрессионизму мастера, как портретист Бонна, иллюстратор-баталист А. де Невилль, знаменитый колорист Фортуни. Все эти художники были предметом восторженного восхищения Репина, но их работы не внесли ничего существенного в творческий склад молодого, но уже сложившегося русского художника.

В Париже Репин пишет портрет И. С. Тургенева, великолепного «Молящегося еврея» с его по-гальсовски трактованной плотной формой и безбоязненной этнографической характеристи-

кой и, наконец, портрет С. Г. Овденко — парижского уполномоченного П. М. Третьякова.

Подводя итоги всей заграничной командировки Репина, длившейся в общей сложности три года, приходится признать, что за этот срок им не было создано ничего значительного в смысле проявления его творческой индивидуальности. Он много видел, но в самом горниле действующего европейского искусства, восприимчивый, легко воспламеняющийся, Репин оказался в очень малой степени тронутым бурным развитием западной живописи тех лет. Он рвался в Россию, истосковавшись по родине, вне которой он не мог ни работать, ни жить. Он твердо знал, что никто, кроме него, не сумеет так увидеть, понять и воплотить в живописи лицо родного народа, и эта задача неотступно теперь стояла перед ним. Все сделанное за границей и даже бесспорно удачные пейзажи теперь казались ему только живописно-гимнастическими упражнениями без чувства и мысли.

## РОССИЯ

*„Надо работать на родной почве".*
*Репин — Стасову. Лето 1873 года.*

19 июля (по новому стилю) 1876 года Репин с семьей выехал из Парижа в Россию. 22 июля поезд пересек русскую границу. Трехлетнее пребывание за границей было окончено. С июля по сентябрь Репин жил на даче в Красном селе под Петербургом вместе с родственниками жены Шевцовыми; там написал он прелестный групповой портрет всей семьи в пейзаже «На дерновой скамье».

Когда вслед за Репиным прибыл, наконец, его багаж, Стасов поспешил увидеть «Садко». Критик не застал автора дома, но сейчас же написал ему письмо, в котором ласково, но ясно сказал о недостатках картины. И хотя Репин и сам был ею недоволен, но в глубине души он ждал от Стасова иного отзыва. Сквозь деликатную форму письма Репин почувствовал, что Стасов бесповоротно забраковал его «сочинение». Эта неудача так огорчила Репина, что он, спешно устроив свои денежные дела, ускорил свой отъезд из Петербурга. Он избирает местом своего постоянного жительства Москву, а ближайшую зиму решает провести в Чугуеве.

На родине Репин нашел мало перемен: то же сонное царство маленького провинциального городка. «Не спят только эксплоататоры края — кулаки, они повырубили мои любимые леса, где столько у меня детских воспоминаний», — писал Репин Стасову 10 октября 1876 года.

В Чугуеве Репин весь погрузился в изучение народной жизни. Он делает ряд эскизов новых картин, пишет многочисленные этюды, беспрерывно рисует. Он сообщает о своих занятиях Стасову: «Только зимой народ живет свободно, всеми интересами, городскими, политическими и семейными. Волостные собрания, ярмарки, базары — все это теперь оживлено, интересно и полно жизни. Я недавно пропутешествовал дня 4 по окрестным селам. Был на свадьбах, на базарах, в волостях, на постоялых дворах, в кабаках, трактирах и церквах...»

Кроме нескольких эскизов в Чугуеве были написаны капитальные вещи: «Протодьякон», «Под жандармским конвоем»,

«Мужик с дурным глазом», «Мужичок из робких», и возникла первая мысль «Крестного хода».

«Под жандармским конвоем» поражает необычайной свободой живописного мазка и той закономерной связью между фигурами и пейзажем, вернее, его состоянием, которая не часто давалась Репину. Это подлинный пленэр, при том вполне русский. Слякоть, необъятный простор степи, влажный воздух переданы с исключительной правдивостью и крепко связаны с внутренним содержанием картины.

В Чугуеве 29 марта у Репина родился сын Юрий, впоследствии художник и ученик своего отца.

На короткое время Репин съездил в Москву, чтобы снять там постоянную квартиру. Детальный осмотр Третьяковской галлереи, где тогда уже были собраны лучшие произведения русской живописи, дает повод Репину (в письме к Стасову) высказать некоторые общие мысли о русской национальной школе. Еще более, чем отзывы о великих художниках Запада, эти мысли Репина поясняют его собственные живописные идеалы и направление его живописи. «Нигде, ни в какой другой школе я не был так серьезно остановлен мыслью каждого художника. Некоторые пытаются — и очень небезуспешно — показать, как в зеркале, людям — людей и действуют сильно: «Неравный брак»[1] «Гостиный двор»[2] и др. Положительно можно сказать, что русской школе предстоит огромная будущность»[3].

Летом Репины жили в селе Мохначах, где художник работал, собирая этюдный материал, главным образом для «Крестного хода».

Осенью Репин заболел лихорадкой и совсем больным в сентябре переехал в Москву. Перед отъездом он пишет Стасову:

«Не знаю, долго ли я проживу в Москве, но никогда еще не ворочался в столицу с таким полным запасом художественного добра, как теперь...»

В сентябре Репин на несколько дней съездил в Петербург. Поездка была малоудачна: Репин прохворал все время и не сумел свидеться даже со Стасовым. Все же он успел тогда написать портрет А. И. Куинджи, на квартире которого останавливался. Домой Репин вернулся больным, но немедленно при-

---

[1] Знаменитая картина В. В. Пукирева (написана в 1862 г.).

[2] «Шутники» И. М. Прянишникова (написана в 1865 г.).

[3] Репин дал чрезвычайно высокую оценку деятельности П. М. Третьякова: «... П. М. Третьяков... довел свое дело до грандиозных, беспримерных размеров и вынес один на своих плечах вопрос существования целой русской школы живописи. Колоссальный, необыкновенный подвиг!» («Далекое — близкое», стр. 206).

нялся за работу. Тогда был написан портрет И. Е. Забелина, знатока бытовой археологии Москвы, созидателя московского Исторического музея. Портрет был приобретен П. М. Третьяковым.

Затем были написаны портреты: Е. Г. Мамонтовой и известного художественного деятеля, автора «Словаря русских художников» и составителя каталогов передвижных выставок Н. П. Собко. Этими работами Репин предполагал выступить на Всемирной парижской выставке.

Одновременно происходил сбор картин на Шестую передвижную выставку. Так как Репин был только что избран действительным членом Товарищества, то его выступление на выставке в качестве полноправного участника было особенно ответственным[1]. Центральной вещью, которую мог на этот раз дать Репин, был «Протодьякон», но ему самому больше хотелось показать «Протодьякона» в Париже, чем в Петербурге. Вопрос решился тем, что Совет Академии художеств, отбиравший картины для парижской выставки, забраковал «Протодьякона», убоявшись чрезмерной смелости этого образа. Таким образом, естественно, «Протодьякон» поступил к передвижникам, к торжеству Крамского и огорчению Репина.

Он писал Крамскому: «Я бы сказал неправду, если бы сказал, что я очень рад, что «Дьякона» не взяли на Всемирную выставку... По-моему, дьякон, как дьякон, да еще заслуженный — весь город Чугуев может засвидетельствовать полнейшее сходство с оригиналом, столь потешавшее благонамеренных граждан, и манера, и жест руки, и глаза — словом, «весь тут», говорили они, к немалому удовольствию отца Ивана Уланова, который даже возгордел, да так, что стал и мне уже невыносим своим добродушным нахальством. А тип преинтересный. Это экстракт наших дьяконов, этих львов духовенства, в которых ни на одну иоту не полагается ничего духовного,— весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев... Мне кажется... дьякон есть единственный отголосок языческого жреца, славянского еще, и это мне всегда виделось в моем любезном дьяконе, как самом типичном, самом страшном из всех дьяконов. Чувственность и артистизм своего дела — больше ничего!» Стасов горячо защищал «Протодьякона» от нападок той части публики, которая испуганно шарахалась в сторону от этого звероподобного чудища. «Никому из нас,— писал Крамской о живописи «Протодьякона»,— не сделать того, что теперь делает Репин».

---

1 Репин впервые участвовал на Третьей передвижной выставке (1874 г.) портретами Е. Е. Неклюдовой, Поклонской (акв., 1873 г.) и В. В. Стасова и картиной «Монах» (1874 г.).



*1877 ПРОТОДЬЯКОН Х. М. 124 х 96*

«Мужичок из робких» был также высоко оценен Стасовым. Он справедливо заметил, что название этюда было дано автором иронически: «Правда, словно какая-то запуганность, какая-то оторопелость присутствует в лице у этого человека; вначале

подумаешь, что он и в самом деле робкий. Но взгляните только на его стеклянный, неподвижно упершийся глаз, переданный с изумительным совершенством, и вас обдаст холодом...» Действительно, Репину в этом этюде удалось найти такую черту внешности, которая как бы концентрирует характер всего человека, определяет его поведение и весь его внутренний строй.

Ближе всего, живя в Москве, Репин сходится с П. М. Третьяковым и со своими товарищами по Академии — В. Д. Поленовым и В. М. Васнецовым. В эти годы он становится ближайшим советником Третьякова в вопросах, касающихся галлереи. С Васнецовым и Поленовым он совершает экскурсии по старой Москве, пишет этюды старинной архитектуры и предметов старого московского быта.

«Царевна Софья»[1], написанная в это время, явилась результатом этого увлечения Репина московской стариной. Софья, гневная и бессильная, как затравленный зверь в клетке, изображена Репиным в тесной и темноватой келье; волею исторических судеб она выключена из жизни. Вся обстановка, так же как и тонущий во мраке робкий облик послушницы — только фон этого воображаемого портрета. Помимо изучения достоверных исторических изображений Софьи Репин для картины пользовался и живой натурой — ему позировала Е. И. Бларамберг-Апрелева (писавшая под псевдонимом Ардов) и немного — В. С. Серова (мать художника В. А. Серова, который был учеником Репина). Вопреки отрицательным отзывам Стасова, считавшего, что историческая живопись — не дело Репина, картина была куплена П. М. Третьяковым.

Из москвичей Репин особенно близко сошелся с семьей Мамонтовых. Он часто гостил у них в знаменитой подмосковной усадьбе «Абрамцево», где подолгу живали В. Васнецов, Поленов, Е. Д. Поленова, Врубель, Нестеров, К. Коровин, Остроухов, Серов, Левитан.

«Абрамцеву», где жили не только художники, но и артисты, принадлежит огромная роль в деле создания русского национального искусства. Окрестности «Абрамцева» вошли в историю русского пейзажа. Там впервые была открыта прелесть русского народного творчества. В «Абрамцеве» был создан В. Васнецовым такой шедевр, как маленькая церквушка в новгородском стиле,— первое по-настоящему почувствованное воспроизведение древней русской архитектуры, оказавшее решительное влияние на всю дальнейшую историю «русского стиля» в архитектуре того

---

[1] «Правительница царевна Софья Алексеевна, через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 г.» 1879 г. Размер 1,99×1,44 м.



*1877* *МУЖИЧОК ИЗ РОБКИХ* *Х. М. 65 x 54*

времени. В «Абрамцеве», так же как на Волге и в Чугуеве, Репин окунулся в изучение русского народа.

Репин собирал материалы для двух своих новых больших картин — «Крестный ход» и «Проводы новобранца». Превосходные этюды к «Проводам» много сильнее самой картины. Картина относится к числу второстепенных творений Репина. Причина лежит в том, что ее многосложность не подчинена объединяющему композиционному образу, чем блещут все его многофигурные композиции. Общая атмосфера картины никак не свя-

зана с ее темой, и превосходная живопись не создает соответствующего теме настроения.

Центральной работой московского периода остается «Крестный ход», претерпевший в процессе своего созидания значительные изменения. Так же как и «Бурлаки», картина посвящена изображению народной массы, но здесь стихийная народная сила нашла еще более могучее и полное воплощение.

Как уже было сказано, Репин задумал «Крестный ход» еще в Чугуеве (первоначально картина называлась «Явленная икона»). Религиозная процессия, окруженная огромной толпой богомольцев, двигается посреди густого дубового леса. Солнечные лучи, пробиваясь сквозь листву, золотом играют на иконах, ризах и хоругвях, преображая убогие одеяния толпы в «виссон и пурпур». От картины веет богатством народным, «величием и обилием» земли русской. Самый характер пейзажа связан с праздничным настроением картины. Это настоящий народный праздник, и в нем есть то славянское и даже языческое, что отмечал Репин в своем «Протодьяконе»; недаром же он шествует впереди всего кортежа духовенства.

Крамской, разбирая новые темы Репина, более всего приветствовал «Явленную икону», которую он называл «Несением чудотворной иконы на Корень». «...это вещь, вперед говорю, что это колоссально! Прелесть! И народу видимо-невидимо, и солнце, и пыль, ах, как это хорошо! И хотя в лесу, но это ничего не исключает, а, пожалуй, только увеличивает... Вы напали на золотоносную жилу, радуюсь...» [1]

С 1881 года начинается самая интенсивная работа над «Крестным ходом». Репин ездил для наблюдений в Курскую губернию, в Коренную пустынь, славившуюся на всю Россию своими торжественными и многолюдными крестными ходами. Там Репина горько поразило зрелище незадолго перед тем сведенного леса, воспринятое им как наступление кулаков-хищников на вековые устои народной жизни. Пни срубленных деревьев на необозримом пространстве торчали из земли. Немилосердно палило солнце. Этот пейзаж подсказал новый вариант «Крестного хода», по существу новую картину. Теперь Репин изобразил крестный ход идущим не в лесной тени, с ее ласкающей прохладой, а под жестоким зноем, в пыли, по лицу земли, богатство которой расточено человеком-хищником.

Вечно неудовлетворенный своей работой, Репин заново переписал совершенно законченный первый вариант картины. Она все время оставалась у него в мастерской. В последний раз он

---

[1] Крамской — Репину 21 января 1878 года. «И. Н. Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи», стр. 378.



1878 – 1881 – 1883 КРЕСТНЫЙ ХОД В КУРСКОЙ ГУБЕРНИИ Х. М. 175 x 280

вернулся к ней в 1924 году, вновь всю ее опять переработал, и в этом виде она была продана в Городской музей Градаце-Кралова (Чехословакия).

Лето 1881 и 1882 годов Репин жил в Хотькове, близ «Абрамцева», собирая этюдный материал главным образом для второго варианта картины. Здесь густой толпой шли богомольцы в Сергиеву лавру, утрамбовывая лаптями дорожки, пролегавшие через Хотьково. Здесь Репин написал своего замечательного «Горбуна», который среди персонажей картины представляет такую же крайнюю точку, как знаменитый раб в ивановском «Явлении мессии». Он собирает внимание зрителя, являясь одним из главных узлов композиции и определенным психологическим центром.

Если живописный тон «Бурлаков» достигнут тем, что все краски как бы пропитаны желтоватым оттенком [1], то в «Крестном ходе» они согласованы не путем механической примеси одного общего цвета, но несравненно более жизненным, наблюденным в натуре путем. Можно сказать, что каждая краска, примененная в «Крестном ходе» Репиным, доведена им до состояния драгоценности. И одна краска помогает звучать другой, каждая выигрывает благодаря соседним. Палево-серое облако пыли обволакивает толпу богомольцев и далеко парит в пространстве, застилая даль и смягчая краски первого плана.

«Простенькие» звуки деревенских песен послужили Чайковскому мелодической основой его хоров в «Евгении Онегине». Совершенно так для колорита «Крестного хода» Репин взял излюбленные народом яркие, в резких сочетаниях краски. Мажорный тон картины определяет тот вычурный, изукрашенный цветами и развевающимися длинными желтыми, красными и синими лентами футляр для свечей, который несет группа дюжих мужиков в коричневых армяках. И этот коричневый цвет крестьянского сукна, так любовно воспроизведенный Репиным, тоже такой подлинный и неповторимо русский. Репин не перестраивает этой цветовой гаммы, он неприкосновенно переносит ее в картину так же любовно и бережно, как Чайковский сохраняет народную мелодию. В этом согласии с вкусом народа — одно из проявлений глубочайшей народности самого художника.

По широте охвата, по своему исполинскому замыслу, необозримому количеству и разнообразию персонажей «Крестный ход» можно приравнять только к «Мертвым душам» Гоголя — так полно и так широко вошла в нее старая, дореволюционная Русь, вошла толпа, масса народная, почувствованная художни-

---

[1] «А ведь «Бурлаки» прижарены»,— писал Репин Чуковскому 11 июля 1925 года.



*1882* — *ОТКАЗ ОТ ИСПОВЕДИ* — *Х. М. 48 x 59*



1878 **АРЕСТ ПРОПАГАНДИСТА.** *Первый вариант картины* *Х. М.* 38 x 58

ком в каждом отдельном лице и в целом. Ничего выдуманного, ничего сочиненного нет в этой картине,— все убедительно и просто до последней степени. Кажется, что вся картина, как она есть, была однажды увидена Репиным во всем счастливом сочетании ее национальных красок, в пестрой смеси лиц и одежд.

Отдельные персонажи, связанные между собой эпизодами жанровых мотивов, сливаются в общий необозримо широкий человеческий поток, настоящую реку жизни, бесконечно разнообразную и неиссякаемую.

В «Бурлаках» и «Крестном ходе» Репин создал такой живописный жанр, для которого на языке теории искусства нет особого наименования. Это нечто сродное тому богатству человеческих характеров, которые создавали в своих книгах Гоголь, Бальзак или Золя. В каждой частности, в каждом лице, фигуре, костюме Репин обнаруживает невероятную зоркость и никем еще не превзойденное по глубине понимание русского народного характера. Это настоящая эпопея, подлинная «Россиада». Все лица и характеры, весь пейзаж пронизаны таким подлинным русским духом, таким чувством России, которое могло быть присуще только Репину, за пять лет до того изнывавшему в тоске по родине в Париже. Эта работа показала, что Репин достиг вершины своего творчества.

Еще до появления ее на выставке картина была приобретена П. М. Третьяковым. На выставке она имела огромный успех. С горячим признанием она была встречена прогрессивной частью русского общества, но она живет, и неувядаемая слава ее все возрастает. Пророчество Крамского вполне оправдалось.

## ПЕТЕРБУРГ

*„...Более чем когда-нибудь верю только в интеллигенцию... В эту жизнь, трепещущую добром, правдой и красотой, а главное — свободой и борьбой против неправды, насилия, эксплоатации и всех предрассудков".*

*Репин — Стасову, 16 февраля 1881 года.*

В сентябре 1882 года Репин покинул Москву и снова переселился в Петербург. «Я устроился довольно удачно,— писал он Стасову,— квартира удобная, веселая».

Переезд Репина в Петербург объясняется многими причинами. Верхушка московского общества состояла тогда по преимуществу из славянофилов и ярых реакционеров, вроде Каткова. В Москве Репин испытывал настоящую тоску по передовому культурному обществу. В то время Петербург, в противовес Москве, был действительно очагом новых идей, источником революционного духа.

В эту-то, по преимуществу, сторону и направилось теперь, с присущей ему жадной обостренностью, все внимание художника. Движущие к прогрессу силы жизни, внутренняя связь явлений, новые люди, мечтающие о новой жизни и сокрушающие устои старого,— вот что более всего занимало Репина в Петербурге. В Петербурге была закончена в 1889 году картина «Арест пропагандиста», начатая еще в Чугуеве в 1878 году. Она поражает экспрессивностью отдельных персонажей. Невозможно забыть подлую физиономию судейского чиновника, что-то раболепно шепчущего исправнику, который просматривает бумаги, найденные при обыске.

В 1883 году Репин написал «Сходку нигилистов», неизвестно почему оставшуюся незаконченной. Ни эскизов, ни этюдов к ней не сохранилось. В колорите «Сходки» сказалось влияние Рембрандта (может быть, «Ассура, Амана и Эсфири», находившейся в московском Румянцевском музее) и «Тайной вечери» Ге. Это единственная во всей русской живописи картина, передающая атмосферу революционного подполья того времени.

В это же время Репин пишет знаменитый «Отказ от исповеди перед казнью». Работа над «Крестным ходом» и особенно

над следующей большой картиной «Не ждали» отвлекла художника от «Исповеди», и «Исповедь» осталась в эскизном состоянии. Но лицо приговоренного к смерти — одно из самых сильных по своей выразительности во всей живописи Репина.

Репин испытывает настоятельную потребность снова побывать за границей. Второе путешествие он совершил совместно со Стасовым; предварительно выработан был подробный маршрут. Начав поездку во второй половине мая, друзья посетили Берлин, Дрезден (где был написан вдохновенный портрет Стасова), Мюнхен, Париж, главные города Голландии, Мадрид и Венецию. В Париже Репин попал на годовой митинг, посвященный памяти коммунаров, который и запечатлел в небольшом, очень живом и красочном этюде.

Осмотр европейских музеев не привел Репина к переоценке ценностей. Письма из-за границы свидетельствуют, что его живописные вкусы и симпатии остались неизменными. Но он снова настоятельно искал таких впечатлений, которые помогли бы ему углубить и совершенствовать его собственную живопись.

Наиболее сильное впечатление Репин получил в мадридском Прадо, где собраны лучшие картины и портреты Веласкеза и ряд полотен Тициана. Вот качества, которые Репин оценил в Веласкезе: «Глубина знаний, самобытности, блестящего таланта, скромной штудии, и все это скрывается у него глубокой страстью к искусству, доходящей до экстаза... Вот откуда происходит его незаконченность. Напряжение глубокого творчества не позволяло ему холодно заканчивать детали... И какое счастье, что он не записал их сверху, не закончил... Детали были бы, конечно, лучше, но зато общая гармония образа погибла бы» (Репин — Третьякову 29 мая (10 июня) 1883 г.). Широкая, свободная, обобщенная живопись великого испанца влияла на характер живописи репинских этюдов к «Государственному совету».

В начале июля Репин вернулся в Петербург. Он приступил к работе над картиной, замысел которой возник еще до путешествия. Эта картина, «Не ждали», вместе с «Крестным ходом» и «Грозным», — самые прославленные из всех произведений Репина. Ее общественность восьмидесятых годов считала наиболее ярким выражением революционного духа.

Репин писал «Не ждали» на даче в Мартышкине (близ Ораниенбаума).

Вся картина целиком была написана с натуры. Дело упрощалось тем, что позировали Репину члены его семьи и близкие знакомые. На даче, в комнате, Репин устанавливал своих, соответственно одетых, натурщиков, в нужных ему позах, устраивая полную инсценировку картины. Этим своеобразным мето-

дом работы объясняется то обстоятельство, что к «Не ждали», в отличие от других произведений Репина, нет никаких эскизов. Повидимому, Репин прямо компоновал ее непосредственно в натуре.

Существуют два варианта «Не ждали». Первый вариант отличается от второго (в сущности говоря, настоящей картины) не только своим меньшим размером, но и содержанием. Там изображена курсистка, вернувшаяся домой, может быть, бежавшая из тюрьмы или ссылки. Первоначально художник проектировал ввести в картину еще фигуру отца курсистки (существует рисунок, сделанный с отца жены Репина А. А. Шевцова, которого Репин изобразил в обстановке левой части картины в позе «предупреждающего»), которая усилила бы изложение сюжета. Вся картина написана в мягкой красочной гамме.

В большой картине содержание сложнее и раскрыто с несравненно большей глубиной. В комнату, неожиданно для всех, вошел человек в крестьянской, явно с чужого плеча, дорожной одежде, с умным и несколько жалким лицом. Его недоверчиво, с опаской впустила горничная, которая видит его в первый раз и, вероятно, о нем ничего не слыхала. Наверно, имя его в доме произносили шопотом, а может быть, вообще скрывали его существование. Его действительно не ждали, и это с огромной силой выражено в движениях всех остальных фигур, их жестах и выражениях лиц.

Комната, где происходит действие, — комната дешевой зимней дачи (простые двери, дешевенькие обои, низкие потолки). На таких дачах жили люди небогатые и мало связанные с деловой жизнью города. Собранная из разных гарнитуров мебель свидетельствует о том, что раньше семья жила богаче. Теперь одна комната служит столовой и гостиной, и тут же занимаются дети. Кроме мебели, из старой обстановки сохранились гравюры: портреты поэтов Тараса Шевченко и Некрасова и гравюра с картины Штейбена «Распятие» (сколько раз пришлось ее копировать в ранней молодости Репину!). На правой стене висит фотография с убитого Александра II и большая учебная географическая карта. Эта фотография указывает, что действие происходит после 1881 года. Все детали написаны с полной отчетливостью, и каждая существенно углубляет психологический фон действия.

Квадратный формат «Не ждали» — самый трудный и редко применяемый (размер картины 1,6 × 1,6). Пространство представляет собою куб. Все геометрические моменты играют большую роль. Центральная стена параллельна плоскости самой картины. Двери, окна, рамки картин дают ряд параллельных линий и углов, направляющих движение плоскостей. Для фигуры входящего плоскость двери, видимая в сильном ракурсе, служит



*1884* *НЕ ЖДАЛИ* *Х. М. 160×167*

своеобразным конденсатором, собирающим все внимание зрителя на центре картины. Все действующие лица связаны между собою взглядами, скрещивающимися на фигуре входящего, поворотами голов и движением фигур.

Навстречу вошедшему приподнялась мать. Она почти оцепенела от неожиданности, ее рука дрожит и ищет опоры. Жена, сидящая за роялем, откачнулась и, словно боясь потерять сознание, судорожно схватилась за ручки кресла. Девочка — дочь — совсем забыла его и смотрит исподлобья, как на чужого, и только гимназист, ее брат, узнал отца и готов ринуться ему навстречу. Девушка-горничная держит свою руку на скобке двери. Эта деталь усиливает неожиданность и быстроту момента. Дверь, только что открытая, готова закрыться за вошедшим.

Вошел человек свой, родной, кровный, но давно оторвавшийся от семьи. Семья привыкла жить без него. Вероятно, его арест был причиной материального крушения, которое сгорбило заботами мать и подточило здоровье жены. Да и дети растут хрупкими. И вот теперь этот человек вернулся не ждано не гадано в семью, где уже без него успела образоваться новая жизнь, создался быт, установилась размеренная, скучная, как дождливый день на даче, спокойная жизнь. На лице вошедшего улыбка, настороженность, робость. Он как бы не может умерить своего шага, словно и в комнате продолжая в своих тяжелых сапогах бесконечный путь, пройденный им по сибирским трактам. Он снова и неожиданно вступает в семью, и никто не знает, как пойдет жизнь завтра. Но сквозь стеклянные двери террассы (одна створка двери открыта) струится мягкий свет, проникающий во все уголки, наполняющий всю комнату. В его невидимых лучах вливается всепобеждающая сила жизни, и исход драматического момента определен оптимистическим построением колорита, красками, словно расцветающими в рассеянном свете. Отсюда это настроение бодрости и уверенности, которое делало «Не ждали» одной из любимейших картин русской революционной интеллигенции.

С поразительной силой Репину удалось показать внутреннюю связь семьи. Репин не только обнаруживает в действующих лицах признаки возраста и физиологического состояния организма, он показывает, что перед нами одна семья, кровно между собою связанная и имеющая одну судьбу. А вот прислуга, отворившая дверь, и женщина, выглядывающая из-за ее плеча, явно не принадлежат к числу членов этой семьи. Но их фигуры делают еще очевиднее связь, существующую между всеми главными персонажами картины.

Репин больше всего работал над лицом ссыльного. В своем первоначальном состоянии это лицо было более волевым, муже-



*НЕ ЖДАЛИ. Деталь.*

ственным, это было лицо революционера, закаленного каторгой. В нем была высокая интеллектуальная сила. Стасов писал о нем восторженно: «Посмотрите на главное действующее лицо: у него на лице и во всей фигуре выражены энергия и не сокрушимая никаким несчастьем сила, сверх того, в глазах и во всем лице нарисовано то, чего не попробовал выразить в картине ни один еще наш живописец в какой бы то ни было своей картине: это могучая интеллигентность, ум, мысль. Посмотрите, он в мужицком грубом костюме; по наружности он в несчастном каком-то виде, его состарила ссылка добрых лет на 10 (ему всего должно быть лет 26—27), он уже седой, и вы все-таки сразу видите, что этот человек совсем не то, чем бы должен казаться по наружной своей обстановке. В нем что-то высшее, выходящее из ряда вон» [1].

То обстоятельство, что вошедший был изображен пожилым человеком, приводило к недоразумению: его принимали за мужа

---

[1] Стасов. Полное собрание сочинений, том I, часть 2, стр. 746.



1884 ССЫЛЬНЫЙ. *Этюд к картине „Не ждали"* Х. М. 40 х 29

старухи, и взаимоотношение персонажей делало драму менее ясной. Между тем самая сильная сторона картины состоит именно в этой глубокой взаимной связи изображенных действующих лиц, которую всегда умеет показать Репин и которая вообще составляет самую сильную сторону его таланта.

Как никто, Репин обладал искусством обнаружить человеческие отношения, зависимость, взаимодействие, разговор —

все, что связывает одного человека с другим. В «Не ждали» именно эта сторона его гения достигла исключительной силы.

Так как лицо вошедшего вносило неясность во взаимоотношения персонажей и все (в том числе и П. М. Третьяков) настоятельно рекомендовали Репину его переписать (сделать более молодым и привлекательным), то Репин принялся за работу. Он пожертвовал прежней характеристикой входящего ради достижения единства и ясности смысла всего сюжета. Репин подчеркнул возрастом, что входящий действительно сын старухи, подчеркнул в нем настороженность, почти робость. То, за что так превозносил картину до ее переработки Стасов, ушло безвозвратно.

Новая трактовка образа вошедшего делала всю сцену более единой, драматически связанной. Она утратила спокойный характер первого варианта, а также ту тенденциозность его, которая получалась из-за того, что в нем не была достигнута целостность образного решения картины. В прежней редакции образ вошедшего разрушал все построение сцены, подавляя собою окружающие персонажи. Теперь вся картина в целом, а не только один образ революционера, настраивала зрителя оппозиционно по отношению к царскому режиму, возбуждая целый рой протестующих мыслей.

Ни в опубликованных письмах, ни в художественном архиве Репина нет никаких материалов для подробной истории картины. Как возник и почему эволюционировал сюжет, каковы были замыслы художника и удовлетворило ли его самого последнее состояние картины — на все эти вопросы пока нельзя дать никакого основанного на документах ответа. Известно только, когда и где писалась картина и кто позировал для отдельных ее персонажей.

Сравнительно с другими произведениями Репина «Не ждали» было написано быстро: на работу ушли лето, осень и зима 1883 года. 9 февраля 1884 года, когда Передвижная была уже открыта, Репин сообщает Третьякову, что он отправил в сумерки свою картину на выставку и сам был там в первый раз.

Для варианта с курсисткой позировали: дочь художника Надежда Ильинична и жена его брата Василия Софья Алексеевна, родная сестра жены самого Репина. Для основной картины: мать — теща Репина, Евгения Дмитриевна Шевцова, для жены — Вера Алексеевна Репина и Варвара Дмитриевна Стасова (дочь Дмитрия Васильевича — впоследствии биограф В. В. Стасова, писавшая под псевдонимом Вл. Каренин). Для девочки — младшая дочь Репина — Вера, для гимназиста — Сережа Костычев[1], горничная написана с прислуги Репиных — Надеж-

---

[1] Сергей Павлович Костычев (1877—1931), впоследствии известный биохимик и ботаник-физиолог, член Академии наук СССР.



*1884* **НЕ ЖДАЛИ.** *Первый вариант картины.* *Д. М. 44 x 37*

ды; для фигуры революционера позировали разные лица, в том числе художник Табурин.

Третьяков рекомендовал написать революционера с Гаршина, но Репин, кажется, не воспользовался его советом. Лицо революционера Репин переписывал через год, после возвращения картины с Передвижной выставки. Через два месяца картину приобрел Третьяков, но Репин не успокоился. В один из приездов в

Москву, в августе 1887 года Репин, воспользовавшись тем, что Третьякова не было дома, заново переписал голову революционера. Третьяков пришел в ужас от этой новой редакции, и Репину пришлось еще раз трудиться, переписывая снова голову (июль — август 1888 г., на этот раз в петербургской своей мастерской), добившись, наконец, тех результатов, которые мы видим теперь в картине.

---

## „ИВАН ГРОЗНЫЙ“

*„К счастью моему, я работаю над своими вещами по непосредственному увлечению. Засевшие идеи начинают одолевать меня, не давать покоя, манить и завлекать меня своими чарами, и мне тогда ни до чего, ни до кого нет дела“.*

*Репин — М. П. Федорову, 1889 год*

Еще не вполне закончив «Не ждали», Репин приступил к своей следующей, не менее популярной, чем «Не ждали», картине — «Иван Грозный и его сын Иван».

Первоначально идея картины блеснула Репину в 1881 году, как-то связавшись с убийством Александра II революционерами-народовольцами 1 марта 1881 года и с мятежной музыкой «мести» Римского-Корсакова. Это было тогда, когда Репин еще жил в Москве, и воображение художника, питавшееся там историческими воспоминаниями, подсказало ему сюжет «Грозного». Он почувствовал, что через этот страшный сюжет он сможет выразить мучающие его образы. Но только в Петербурге он принялся вплотную за картину.

Может быть, ни одной темой Репин не страдал так, как темой «Грозного». «...я работал завороженный. Мне минутами становилось страшно. Я отворачивался от этой картины и прятал ее. На многих друзей она производила то же впечатление. Но что-то гнало меня к этой картине, я работал над ней».

Репин долго искал композицию картины, меняя позы фигур и их место в скудно освещенной комнате. Так же долго в натуре выискивал он Грозного, которого писал сначала с какого-то старика, указанного ему П. П. Чистяковым, потом с чернорабочего, встреченного художником на Литовском рынке, наконец, с композитора П. И. Бларамберга и художника Г. Г. Мясоедова. Для царевича Репину позировал писатель В. М. Гаршин, чья обаятельная внешность несла на себе печать роковой обречен-



1883—1885 *ИВАН ГРОЗНЫЙ И СЫН ЕГО ИВАН 16 НОЯБРЯ 1581 г.* Х. М.

*Деталь картины*

ности. Но так как убитый царевич представлялся Репину блондином, то для его шевелюры Репин сделал этюд с киевского художника В. К. Менка.

Обстановку «Грозного» Репин изучал главным образом в Москве. Дворцовый покой, в котором происходит страшная сцена, он реконструировал по одной из комнат нынешнего музея «Дом боярина XVII века». Трон и зеркало написаны с натуры в Оружейной палате, так же как и кафтан. Татарские зеленые сапоги царевича художник нашел в «Доме боярина», сундук — в Румянцевском музее. Жезл Грозного художник написал с жезла, находившегося в Царскосельском дворце.

Картина появилась на Передвижной выставке весной 1885 года. Впечатление было потрясающее. Еще ни одна работа Репина не вызывала таких бурных споров, так не делила зрителей на страстных приверженцев художника и столь же страстных его врагов. Третьяков сразу же приобрел картину для галлереи.

Крамской видел картину еще до ее окончания. На вопрос художника П. О. Ковалевского о том, какова будет в этом году Передвижная, Крамской писал ему 1 января 1885 года: «...об одном можно сказать — это о Репине. Он написал картину большую, как Иван Грозный убил своего сына. Она еще не кончена, но то, что есть, действует до такой степени неотразимо, что люди с теориями, с системами и вообще умные люди чувствуют себя несколько неловко. Репин поступил, по-моему, даже неделикатно, потому что только что я, например, успокоился благополучно на такой теории: что историческую картину следует писать только тогда, когда она дает канву, так сказать, для узоров по поводу современности, когда исторической картиной, можно сказать, затрагивается животрепещущий интерес нашего времени,— и вдруг... Чорт знат что такое! Никакой теории...»

В этом письме Крамской больше внимания обратил на царевича, чем на самого Грозного. Он писал, что Грозный «убил нечаянно своего собственного друга, любимого человека, сына... А сын этот, симпатичнейший молодой человек, истекает кровью и беспомощно гаснет. Отец схватил его, закрыл рану на виске крепко, крепко рукой, а кровь все хлещет, и отец только в ужасе целует сына в голову и воет, воет, воет. Страшно. Ай да Репин!»

Немного позднее в письме к Суворину 21 января 1885 года Крамской дает более глубокий анализ ее содержания. Он рассказывает Суворину о том, как недоверчиво пошел он в мастерскую Репина, еще не видев картины, но уже зная о ней по слухам, ходившим в городе. Ему говорили о том, что Репин изобразил сцену убийства, что в картине много крови, что главное действу-



*1883* *ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЯ В. М. ГАРШИНА* *Х. М. 47 х 40*

*Этюд к картине „Иван Грозный и сын его Иван".*

ющее лицо представлено на грани безумия, что все это собрано в картине с целью поразить зрителя грубым и жестоким эффектом. «Иду смотреть и думаю: еще бы! Конечно, Репин талант, а тут поразить можно... Но только нервы! И что же я нашел?

Прежде всего меня охватило чувство совершенного удовлетворения за Репина. Вот она вещь в уровень таланту! Судите сами. Выражено и выпукло выдвинуто на первый план — нечаянность убийства! Это самая, самая феноменальная черта, чрезвычайно трудная и решенная только двумя фигурами... И как написано, боже, как написано! В самом деле, вообразите,— тьма крови, а вы о ней и не думаете, и она на вас не действует, потому что в картине есть страшное, шумно выраженное отцовское горе, и его громкий крик, а в руках у него сын, сын, которого он убил...»

Полемика вокруг картины, начавшаяся во время первого ее появления на Передвижной выставке, вновь возобновилась в 1913 году, через 26 лет после написания картины.

Теперь, когда острые споры вокруг картины давно уже умолкли, нужно сказать, что прав был Крамской. Действительно, суть картины заключается не столько в зрелище убийства, в луже хлещущей из раны крови, сколько в безумном отчаянии отца, которому контрастирует вся фигура и особенно лицо угасающего сына. Это не протокольное изображение убийства. Напряженно вникая в реальность, Репин самым выбором момента, положением фигур, наконец, живописной характеристикой голов дал убедительнейшее истолкование происшедшего. То, что произошло, произошло нечаянно, но страшно, что происшедшее — непоправимо. Отсюда непомерная сила раскаяния, ужас перед совершившимся, отчаяние. Нечеловеческие усилия Грозного задержать жизнь в теле сына контрастируют с покорностью, даже обреченностью смерти в лице и фигуре царевича. Здесь Репин дал единственный по своему обаянию образ угасания человеческой жизни.

Вся сцена трактована Репиным как глубочайшая трагедия человека, отца, который не помнит себя от ужаса и горя. Смерть сына возродила отцовскую любовь с такой всепоглощающей силой, которая не оставляет места другим чувствам, другому содержанию.

Сюжет остается жестоким и страшным, но сила его в необыкновенном движении человеческих страстей. Недаром говорили, что Репин затронул тему шекспировского порядка. Шекспир — писатель не для слабонервных людей, и Репин — художник не для чувствительных зрителей. Если бы Репин изобразил момент убийства, то получилась бы мертвая натуралистическая неподвижность паноптикума, не имеющая ничего общего с живой и трагической силой картины.

Вся сила картины заключается в ее психической динамичности. Она совершенно подобна «Не ждали», где также дан переходный момент в его кульминационном состоянии.

Можно ли назвать картину Репина исторической? Репин не уводит своих зрителей в глубины прошлого. Он не дает широ-

кого, обобщающего образа Грозного, как одного из главных деятелей русской истории. Он изображает царя в рамках его семейной драмы. Лица, им изображаемые, всегда чересчур приближены к настоящему, страсти чересчур сильны и индивидуально человечны. Сила Репина — в непревзойденной экспрессии, выразившейся в бурном душевном движении, а не в чувстве эпохи, не в обаянии времени.

В «Грозном» живопись голов достигает такой силы, что они без остатка поглощают все внимание, и зритель остается словно пригвожденный к картине. Подавленный мощью ее образа, он не в силах от нее оторваться и уйти. В самой живописи бесспорно присутствует та заражающая сила искусства, которая в музыке заставляет напрягать слух из боязни потерять движение музыкальной мелодии, а в живописи — зрение. Навстречу зрительному вниманию Репин развертывает такое невообразимое богатство цвета, разгорающегося в свете и потухающего во тьме, открывает такую мощь и насыщенную содержательность формы, которые приковывают внимание зрителя к напряженному пульсу картины.

---

## „ЗАПОРОЖЦЫ"

*„Недаром про них Гоголь писал, это все правда. Чертовский народ, Никто на всем свете не чувствовал так глубоко свободы, равенства и братства. Во всю свою жизнь Запорожье осталось свободно, ничем не подчинилось".*

*Репин — Стасову, 6 ноября 1880 года*

В живом и веселом обществе актеров, художников, писателей и ученых, живших летом в «Абрамцеве», однажды вечером, когда все были в сборе и отдыхали от работы и прогулок, проф. А. И. Рубец прочитал со своими комментариями замечательный ответ запорожцев на высокопарную и грозную грамоту султана Магомета IV, требовавшего от запорожцев, чтобы они перешли в его подданство и магометанскую веру. Грамота султана была встречена запорожцами издевательски. Кошевой Иван Дмитриевич Серко с товарищами сочинил ответ, нашпигованный злыми колкостями по адресу султана.

Под впечатлением этого рассказа Репин набросил первый эскиз «Запорожцев», помеченный им: «Абрамцево, 26 июля 1878 года». Этот набросок в основном предвосхищает всю композицию картины.

Через два года, в 1880 году, усиленно работая над другой картиной на украинскую тему — «Досвитки», Репин возвращается к «Запорожцам». Толчком к этому послужило посещение мастерской Репина Л. Н. Толстым. «В «Запорожцах»,— пишет Репин Стасову[1],— он (Толстой) мне подсказал много хороших и пластических деталей первой важности, живых и характерных подробностей. Видно тут было мастера исторических дел; я готов был расцеловать его за эти намеки».

«До сих пор не мог ответить вам, Владимир Васильевич,— пишет Репин Стасову 6 ноября 1880 года,— а всему виноваты «Запорожцы». Ну и народец же!.. Где тут писать, голова кругом идет от их гаму и шуму... Недели две я положительно без

---

[1] Письмо от 17 октября 1880 года.



1891 **ЗАПОРОЖЦЫ** Х. М. 170 x 265

*На высокопарно грозную грамоту султана Магомета IV кошевой Иван Дмитриевич Серго с товарищами отвечают насмешками*

отдыха живу с ними, — нельзя расстаться, веселый народ... Да где тут раздумывать, — пусть это будет и глупая картина, а все-таки напишу, не могу».

«Крестный ход», «Не ждали», и «Иван Грозный» перебили работу над «Запорожцами». Окончив эти картины, Репин берется за две новые («М. И. Глинка в период сочинения оперы «Руслан и Людмила» и «Святитель Николай избавляет от казни трех невинно осужденных в городе Мирах Ликейских»). Последняя картина возникла случайно, и тем не менее Репин настолько ею увлекся, что проработал над ней зиму 1886/87 года и весь 1888 год.

Менее всего можно рассматривать эту картину как икону или даже как произведение на религиозную тему. Не в этом ее сила. Репина увлекла до самозабвения экспрессия действующих лиц, особенно осужденных: одного, уже готового принять удар меча, и другого, в лице которого выражено крайнее душевное потрясение. Репин изображает начальный, самый сильный момент психического толчка. В этом суть картины.

Репин не щадил времени и сил для того, чтобы добиться этого выражения. Как и большинство репинских картин, «Святитель Николай» существует в двух вариантах. Освободившись от этой, мучившей его темы, Репин вернулся к «Запорожцам» и далее работал над ними уже почти без перерыва.

В поисках типажа и всей обстановки для «Запорожцев» Репин едет в Запорожье.

«...путешествуя по Днепру, по местам бывших запорожских сечей, указанных мне Костомаровым, мы переправлялись на остров Хортицу на пароме...

Мы долго бродили по Хортице, казавшейся нам выкованной из чистого палевого золота с лиловыми тенями... Осматривали мы старые, уже местами запаханные колонистами запорожские укрепления...

Со мною были две прекрасные... книжки: Антоновича и Драгоманова — «История казачества в южнорусских песнях и былинах». Мы зачитывались эпосом Украины» [1]. Спутником Репина был Серов, тогда его ученик.

В 1888 году Репин совершает большую поездку на Кавказ, по Военно-Грузинской дороге добирается до Тбилиси, затем морем едет в Новороссийск, Екатеринодар и станицу Пашковскую. Исторические данные говорят, что часть запорожцев переселилась в Турцию, и в мае 1890 года Репин едет через Одессу в Константинополь, в Малую Азию, чтобы разыскать там потомков запорожцев. С натуры была проработана вся бытовая

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 444—445.



*ЗАПОРОЖЦЫ. Деталь.*

часть картины: костюмы, оружие, музыкальные инструменты, утварь [1].

---

[1] В «Пенатах» сохранились старинные предметы запорожского быта, собранные Репиным во время его путешествий. С них Репин писал предметную часть картины, как всегда, не допуская никакой бутафории. В этом объяснение той высокой добротности, которой всегда отличается живопись предметов в его картинах.

Как и в «Грозном», Репин долго выискивал в натуре подходящие персонажи. Для писаря Репину позировал известный украинский историк Д. И. Эварницкий[1], для судьи — В. В. Тарнопольский, для есаула — артист Ф. Стравинский.

Картина была закончена уже в декабре 1889 года, но Репин все еще продолжал над ней работать, одновременно работая и над вторым ее вариантом. Следует с величайшей похвалой отметить композиционную сторону картины, но композиция организует только фигуры, пространство же представляется нейтральным, безразличным фоном.

Судя по цвету неба и некоторым намекам пейзажа, изображены сумерки, вдалеке горят костры. Но самые фигуры запорожцев написаны художником вне этих световых условий. Они отделяются от фона всей своей живописно-скульптурной лепкой.

Все же картина воспринимается как чрезвычайно цельное и законченное сценическое представление. На этот раз Репин выступил превосходным режиссером. Он безжалостно убрал мешавшую ему фигуру смеющегося запорожца, хотя по общим отзывам она была одной из самых сильных, но она повторяла рядом стоящую фигуру и вносила задержку в ритм композиции.

Поразительна сила образного видения Репина, опровергающая ходячее мнение, будто бы Репин не обладал воображением и совершенно не мог работать без натуры.

Целая сюита народных типов, созданных с единственной репинской глубиной понимания черт народного характера, встречает зрителя в этой картине. Историческая завязка, вовсе не составляющая сути дела, была трамплином для воображения художника. Лица, бритые головы, упитанные тела, роскошно-небрежные одежды, богатое оружие и музыкальные инструменты — все говорит об этих гордых, независимых, на свободе сформировавшихся характерах. Картина звучит титанической силой своих образов, как патриотический ответ тем, кто представляет славян, как покорных рабов, или мечтает видеть их в такой роли. Смех, переполняющий всю картину от края и до края, вселяет чувство великого национального оптимизма.

Вольный дух Запорожской сечи, казалось ему, лучше всего выразился в этом историческом моменте. Национальную черту украинцев — юмор — Репин сумел возвысить до монументальных, гомерических размеров. Смех превратился в такое же выражение национального характера, как смех Рабле.

Изображение смеха давно занимало Репина. Существует сделанный им еще в Париже маленький офорт, изображающий

---

[1] У профессора Д. И. Эварницкого было двадцать писем Репина к нему, касавшихся работы над «Запорожцами».

ложу, наполненную зрителями, смотрящими какую-то заразительно веселую комедию. Существует еще и рисунок тушью на ту же тему, исполненный в 1878 году в Москве, где изображен целый ярус театра, позволивший Репину показать длинную галлерею лиц, захваченных неудержимым смехом.

В «Бурлаках», обоих вариантах «Крестного хода», в «Вечерницах» и в «Запорожцах» Репин дает единственное по силе своего воздействия изображение человеческой толпы, случайного сборища людей. Несмотря на аналитику типов, движений, форм и цвета, увлекающую зрителя к частностям, новый синтез мощно вырастает из этих деталей, словно Репину был знаком математический «закон больших чисел», по которому от кажущейся случайности первичных данных исследователь поднимается в сферу всеобъемлющих законов природы.

Когда картина была окончена, началась борьба за обладание ею. Третьяков хотел во что бы то ни стало приобрести ее для галлереи, но его привычка торговаться привела к тому, что Репин продал картину Александру III для Русского музея за тридцать пять тысяч рублей — рекордная цифра, полученная в то время за одну картину русским художником. В галлерею поступил второй ее вариант, меньшего размера, значительно отличный по композиции и написанный, вероятно, без натуры.

В «Черноморской вольнице», написанной в 1908 году, прозвучал последний отголосок «Запорожцев». Там тему казачьей вольности Репин связал с темой беспредельной, бурной стихии моря.

В 1892 году в ноябре была организована первая персональная выставка Репина (совместно с И. И. Шишкиным) в залах Академии художеств. На выставке, кроме картин («Запорожцы», «Явленная икона» и «По следу»), были выставлены тридцать четыре портрета, двадцать три эскиза и девяносто пять этюдов к картинам. Кроме того, были выставлены семьдесят два пейзажа и несколько этюдов цветов. На выставке впервые появилась одна из замечательных репинских миниатюр — «Хирург Павлов в оперативном зале» (1888 г.). Профильный портрет Гаршина (этюд к «Грозному», портрет П. П. Чистякова, 1878 г.). «Хирург Павлов» были приобретены П. М. Третьяковым.

---

## ЗДРАВНЕВО

*„Вспоминаю Сизифа, таскавшего камни, и завидую чудесам над Антеем. Ах, если бы и у меня это прикосновение, близкое к земле, возобновило мои силы, которые в Петербурге последнее время порядочно хирели".*

*Репин — Стасову, 22 июля 1892 года*

Продажа «Запорожцев» и значительного числа этюдов с выставки дала Репину возможность осуществить давнишнюю мечту — покупку куска земли с домом и садом. По совету художницы М. В. Веревкиной Репин приобрел имение «Здравнево», расположенное на берегу Западной Двины, с большим яблоневым садом и настоящим хозяйством.

В мае 1892 года он с семьей перебрался из Петербурга в деревню. Отсюда он написал Стасову замечательное письмо (отрывок из которого цитируется как эпиграф), хорошо рисующее его тогдашнее душевное состояние. «А я здесь, в «Здравневе» (так называется местечко, принадлежащее теперь мне), живу самой первобытной жизнью, какой жили еще греки Одиссеи. Работаю разве только с лопатой, да камни»[1].

Все лето Репин был поглощен перестройкой дома и устройством сада. Однако уже осенью Репин не утерпел и вернулся к живописи. Он написал два портрета дочери Веры, оба на открытом воздухе. Один из них — «Осенний букет» — был приобретен Третьяковым.

Зиму Репин проводит в Петербурге, весной же снова возвращается в Здравнево, опять занятый сельскохозяйственными работами. Осенью 1893 года Репин вместе с сыном Юрием поехал за границу, в Вену, по дороге остановившись в Вильно и в Кракове.

В Кракове Репин попал на похороны столь чтимого им польского художника Яна Матейко. В Вильно Репина поразил портрет Кукольника, работы Брюллова, и он неосторожно опубликовал свои мысли о Брюллове, как письмо в редакцию журнала «Неделя». «Уже на вокзале в Петербурге, случайно развернув фолиант «Русского художественного архива», я приковался к

---

1 Репин — Стасову, 22 июля 1892 года.

«Распятию». Фототипия, очевидно, с рисунка сепией, исполненного с такой силой, с таким мастерством гениального художника, с таким знанием анатомии. И на этом небольшом клочке фона так много вдохновения, света, трагизма... Сколько экстаза, сколько силы в этих тенях, в этих решительных линиях рисунка. Кто же это? Кто автор?.. Вглядываюсь во все углы рисунка. Мелькнула иностранная подпись... Надеваю пенсне... Так это Брюллов! Еще так недавно у меня был великий спор в защиту этого гиганта... В Вильне, куда я заехал повидаться с приятелями, я был опять восхищен портретом Павла Кукольника его работы. На портрете недописан костюм, но голова написана с такой жизнью, а выражение, рисунок выполнены с таким мастерством, что невольно срывается с языка: «Вы нынешние — нут-ко!»

Эта статья не могла пройти мимо Стасова, ревниво наблюдавшего за каждым шагом Репина. В признании Брюллова, хотя бы только портретных его работ, Стасов усмотрел ренегатство; между ним и Репиным возникает конфликт, заставляющий их писать друг другу оскорбительные слова и высказывать неправильные, возникшие в пылу полемики мысли [1]. Стасов договаривается до отрицания великих венецианцев Паоло Веронеза и Тициана, которыми особенно восхищается Репин. За это-то им и досталось от Стасова. Репин не остается в долгу и чем дальше, тем больше наступает на стасовские позиции, укрепляя и развивая высказанные им мысли. Отныне переписка между друзьями происходит через посредников, главным образом через племянницу скульптора Антокольского — Е. П. Антокольскую. И нескоро еще конфликт был улажен. В течение пяти лет, до весны 1899 года, продолжалась эта ссора, по-разному переживаемая друзьями. Репин хотел и искал примирения со Стасовым, но не желал покидать своих принципиальных позиций. Стасов издали попрежнему следил за Репиным, но не делал никаких шагов к сближению.

Пребывание в Здравневе, работа на открытом воздухе сказались очень значительными изменениями в колорите Репина.

«Дуэль» следует считать высшей точкой этого периода. На поляне у опушки леса произошло это убийство, узаконенное кодексом офицерской морали. Репин, как в «Грозном», создал потрясающую драму, на этот раз с большим количеством действующих лиц. Он снова, как и в «Грозном», коснулся темы смерти, но здесь эта тема приобрела особый смысл, так как фо-

---

[1] Причины расхождения со Стасовым лежали глубже. Репинские восторги перед Брюлловым лишь обнаружили всю степень недовольства Стасова поведением Репина, который незадолго перед тем вошёл в Академию художеств, оставшуюся для Стасова той же могилой искусства, какой была она для него в 70-х годах.



1892 | ОСЕННИЙ БУКЕТ | *Х. М. 111 × 65*

*Портрет дочери художника В. И. Репиной*

ном действия является природа. Нет у Репина другой картины, в которой так органична была бы связь между человеческими фигурами и их пейзажным окружением и так значителен самый пейзаж.

Первый и лучший вариант «Дуэли» был написан Репиным в Здравневе в 1896 году. Будучи выставлена в Венеции, картина осталась за рубежом. Второй вариант «Дуэли» (1897 г.), находящийся в Третьяковской галлерее, во всех отношениях слабее первоначального.

В этюдах и картинах, сделанных в здравненский период, Репин ближе, чем когда-нибудь, подошел к принципам пленерной живописи. На этом следует остановиться, ибо здесь мы найдем некоторые объяснения природы репинской живописи.

Старая Академия учила отчетливому восприятию формы. Форма трактовалась вне реальных условий (кроме освещения), существующих в природе. Художник как бы изолировал форму от окружающего. Новый этап живописи заключается в понимании и выявлении связи предмета с окружающей его обстановкой. Чем более ясна и нерасторжима эта связь, тем больше цельность живописного произведения.

Пленеристы и вслед за ними импрессионисты поставили своей задачей обнаружение в природе этой связи и блестяще эту задачу разрешили. Но ими была перейдена граница, было нарушено чувство меры, обязательное в искусстве. Их метод вытеснил, заместил собою содержание. Он стал самоцелью, и все их искусство свелось к бесконечным вариациям разгадывания взаимосвязи предмета и пространства.

Во время своего пребывания в Париже Репин постоянно встречался с искусством импрессионистов и горячими о них спорами. Но сам он был почти глух ко всему этому, он весь был полон мечтой о реалистическом искусстве. Себя, при всей своей скромности, он, несомненно, чувствовал русским национальным художником, на котором лежит великий долг перед родиной.

---

## ВЕЛИКИЙ ПОРТРЕТИСТ

*„Внешность природы и индивидуальности так невыразимо прекрасна, так глубока, разнообразна, что может служить неисчерпаемой сокровищницей даже для самых огромных сил человека на всю его жизнь“.*

*„Далекое — близкое“*

*„Но главный и самый большой труд его — это портреты, портреты, портреты! Много он их написал и как серьезно, с какой выдержкой. Это ужасный, убийственный труд! Могу это сказать по некоторому собственному опыту“.*

*„Далекое — близкое“, „О Крамском“.*

Репин рассказывал, как однажды в воскресенье в квартиру Крамского, которая была в то же время и штабом Артели, ворвалась целая толпа художников-артельщиков; с ними приехала девушка исключительной красоты. Мгновенно зал превратился в мастерскую, и все начали рисовать. Сам Репин был так ошеломлен этим зрелищем красоты, что как-то забыл о том, что и он мог бы где-нибудь присесть со своим альбомом. Он только жадно наблюдал за работами других художников и все время сличал эти работы с оригиналом.

«Ж. увеличил ей глаза, — пишет Репин, — сузил нос, лицо ее смуглое подбелил, но вышло не то и хуже, несмотря на явное желание приукрасить... У М. выходило этюдно, без жизни и цветисто; в натуре такая матовость... У Шустова красиво и очень похоже, только эскизно, не нарисовано. Наконец, я добрался и до Крамского. Вот это так!.. Он не побоялся верной пропорции глаз с лицом; у нее небольшие глаза, татарские, но сколько блеску! И конец носа с ноздрями шире междуглазья, так же как и у нее, и какая прелесть! Вся эта теплота, очарование вышли только у него. Очень похоже... Но оригинал неисчерпаем!» [1]

Рисуя общество, собравшееся на вечере у В. И. Икскуль, где читал В. С. Соловьев, Репин был способен, увлекшись до самозабвения своей работой, совсем не слушать и не запомнить ни одного слова из вдохновенной речи философа: так всецело поглощали его наблюдение натуры и процесс работы.

---

[1] «Далекое — близкое», стр. 230.



*1880* *ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЯ А. Ф. ПИСЕМСКОГО* *Х. М. 87 х 68*

На первом плане стояло выражение всего характера человека.

Только в самые ранние годы стиль его менее ясен, точка зрения не так определенна. В раннем автопортрете (подписанном 2 декабря 1863 года) форма выявлена светом, глубина зрачка освещена и прозрачна, что делает взгляд очень живым. В период пребывания в Академии наблюдается увлечение портретной

манерой Крамского: та же, что и у Крамского, посадка моделей и та же монохромность мокрого соуса. Но характеристика моделей уже сильнее и форма энергичнее, чем у Крамского.

Из ранних портретов Репина замечателен, как зародыш будущих черт самостоятельного репинского стиля, портрет Яницкой, жены врача, молодой женщины, изображенной почти в профиль. Фасон платья, прическа, манера себя держать — дают такое чувство эпохи, которое не снилось Крамскому. К костюму Репин относился с великим вниманием, отлично понимая, как важна его роль в раскрытии характера и построении композиции.

Первым сложным по композиции (потому что дана фигура, а не только лицо) является портрет В. А. Шевцовой, в будущем жены художника. Здесь — не только небывалая и не повторившаяся больше у Репина гамма глубоких красок, но и единственный случай преобладания цвета над объемной формой. Поза маленькой женщины совершенно свободна. Вот черта, которую Репин культивировал всю свою жизнь.

«Читающая девушка», помеченная Репиным 1870 годом, — один из немногих портретов с сильным световым эффектом. Пушистые, вьющиеся волосы создают вокруг ее головы световой ореол, лицо остается в тени, освещенное только слабым рефлексом от журнала, который она держит в руках. Композиция портрета явно навеяна впечатлением «Читающего мальчика» Рембрандта из Венской картинной галлереи — одного из поздних и сложных по композиции портретов Рембрандта.

В портрете Тургенева, начатом в Париже и законченном в Москве, замечательно написаны руки; они заставили Тургенева уверовать в молодую национальную русскую живопись. Репин умел и любил рисовать руки, прекрасно чувствовал весь их индивидуальный строй, их органическую необходимость в композиции. Любимые мастера Репина — Тициан, Фр. Гальс и особенно Веласкез — являют здесь примеры чрезвычайно поучительные. У Веласкеза ни в одном портрете, например, нет жеста особо акцентированного, выдвигающего руки на первый план, делающего руки центром внимания. И в портретах Репина руки трактованы просто и спокойно.

Но главное в портрете — трактовка головы. Поэтому Репин так высоко ценил ту пластическую ясность, ту энергию формы головы, которая так характерна для портретов Брюллова... «...как он точно, — писал Репин, — охватывал кистью голову и малейшую деталь лица, как плоскости его прекрасно уходят в перспективу и с какой математической точностью встречаются между собой». Но Брюллов был всецело увлечен красотой формы, а Репин упивался жизнью организма. То, что для Брюллова было конечной целью, Репину служило лишь средством.



*1881 ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА М. П. МУСОРГСКОГО Х. М. 69х57*

«Мой главный принцип в живописи, — писал он, увлекаясь и преувеличивая, доходя в суждениях до односторонности, которой никогда не страдала его живопись, — материя, как таковая. Мне нет дела до красок, мазков и виртуозности кисти, я всегда преследовал суть: тело — так тело» [1].

[1] «Далекое — близкое», стр. 443.

Понять натуру в ее собственной природе, в ее собственном характере — вот главная задача художника, решение которой определяет все. Никакой идеализации, никаких поправок, никакой отсебятины! В натуре бесконечное, случайное сочетание черт, образующих живую, неповторимую индивидуальность. В этом мире, который кажется хаосом, своя закономерность, свой строй, свои пропорции. Их почувствовать и понять, а не исправлять их по мертвым схемам классических канонов, — вот что должен делать художник. Идеалы красоты, столетиями культивировавшиеся академиями, для Репина не существовали. Они всегда были посторонними, чуждыми, даже враждебными его искусству.

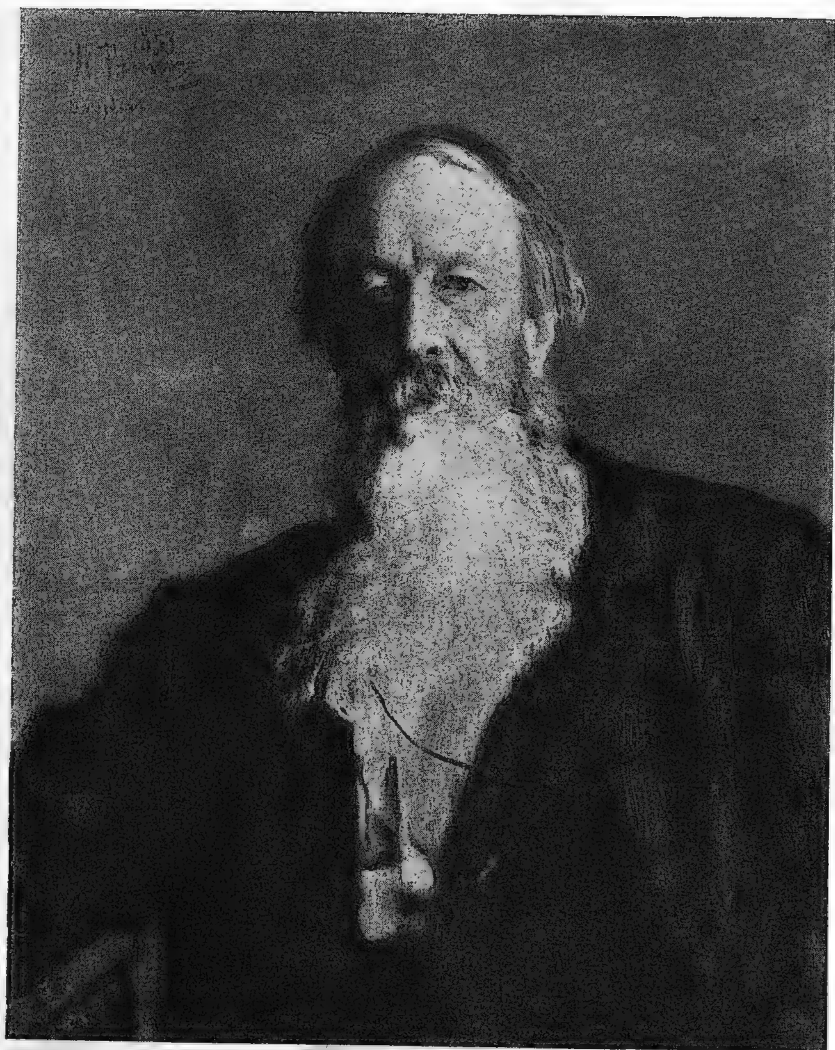
В репинском портрете нет никогда никакого праздника, никакого апофеоза человеку. Но так же далек он и от карикатуры. Он всегда изображает модель на ее собственном уровне, без всякого возвеличения, без всякой взъерошенности, без всякой возбужденности. Углубленный в себя Толстой стоит в лесу, Глинка сочиняет оперу, Рубинштейн дирижирует,— но это обычные занятия этих необыкновенных людей. Совсем обыденный вид имеет тончайший лирик Фет, прозаическая фигура которого приковала Репина своей «некрасивостью и правдой», желчный старик Писемский, «раб болезни» Мусоргский.

В репинских портретах необходим каждый мазок кисти, каждый штрих карандаша, ибо все это участвует в строении живой формы. Репин охотно пропускал все, что не относится к человеческому характеру. Он цепляется за каждую деталь, если она ведет к образованию художественного образа.

Композиция всегда совершенно естественна. У Репина не встретишь сочиненных поз, никакого насилия художника над моделью. Все найдено в самой натуре, все вытекает из ее собственной природы.

Ощущение человеческого организма во всей его индивидуальной неповторимости составляет основу репинского портрета. Вот что обеспечивает неслыханную жизненность человеческих образов в его портретах. Изображение физиологической жизни столь сильно, что захватывает собою и жизнь интеллекта.

С особой силой это сказалось в портрете Мусоргского, написанном в течение четырех дней неостывающего вдохновения. Мусоргский содержался тогда в больничной палате Николаевского военного госпиталя. «Сходство черт лица и выражения поразительны», — свидетельствует В. В. Стасов. Мусоргский скончался через десять дней после последнего репинского сеанса. Удивительно ярко Репин изобразил человеческий организм, одержимый, порабощенный болезнью, которая отпустила на время, но есть в глазах и удивительном складе губ этого человека сле-



*1883* *ПОРТРЕТ КРИТИКА В. В. СТАСОВА* *Х. М. 74 х 60*

ды гения, доживающего последние свои дни. Тут Репин — сам собою, в ярчайшем проявлении своего портретного стиля, своего искусства воссоздания человеческого образа.

Из той же породы Н. И. Пирогов, А. Ф. Писемский, «дрезденский» Стасов, написанный в гостинице в два сеанса, В. А.



1887 ПОРТРЕТ ЛЬВА НИКОЛАЕВИЧА ТОЛСТОГО Х. М. 124 x 88

Кюи, Л. И. Шестакова, П. М. Третьяков, Н. И. Головина — самый лучший из всех аристократических портретов Репина, поэт К. М. Фофанов.

Последняя высокая точка портретного искусства Репина — колоссальная работа «Заседание Государственного Совета», по огромности замысла и мастерству исполнения не имеющая себе равной среди групповых портретов XIX и начала XX веков.

Репин получил заказ на картину в апреле 1901 года и окончил ее в декабре 1903 года. Существует ряд эскизов к ней и замечательных портретных этюдов. Самую картину Репин писал совместно с учениками И. С. Куликовым и Б. М. Кустодиевым, которыми были написаны левый и правый края картины.

Вместе с этюдами это новый, еще не вполне оцененный этап искусства Репина.

Совершенно потрясает это зрелище плоти, удрученной барскими болезнями, заботливо оберегаемой. В лицах больше ощущения болезни, чем благородства и аристократизма. Вот чего не увидел в них Репин — это благородства. Это — одно общество, кровно между собою связанное, где каждый понимает без слов друг друга, где умеют разговаривать намеком, взглядом, едва заметным кивком и даже поворотом головы.

Выше уже говорилось, что в большинстве случаев Репин воспринимал форму отдельно от пространства. Отсюда в портретах этот нейтральный красный, «помпейский» фон, это усиленное стремление к объемности, это сведение всех художественных задач к воссозданию головы и фигуры модели. Только в «Осеннем букете» и «Девушке под солнцем» возникает органическая связь фигуры с пространством, но по-настоящему это проявилось в этюдах к «Государственному Совету». Репин пережил это как обновляющее открытие, как настоящее преображение формы, обнаружившей теперь в свето-воздушной среде всю свою пластическую ценность. Вот то новое, что есть в «Совете» и этюдах к нему.

Портретный стиль Репина — в несказанной простоте, правдивости и силе характеристик. Эти качества не только образуют индивидуальность художника, но и ставят его над всеми другими портретистами XIX века.

---

## РЕПИН — ПЕДАГОГ

*„В каждом истинном таланте есть зародыш новой, еще не бывалой струи искусства“.*

*Репин. „Далекое — близкое“.*

В 1893 году Репин получил предложение (от графа И. И. Толстого, назначенного вице-президентом Академии художеств) занять в Академии кафедру профессора живописи. Толстой поставил своей задачей обновление Академии. Принятие вице-президентского поста он обусловил привлечением в Академию в качестве профессоров виднейших художников-передвижников: Репина, В. Васнецова, Поленова, Куинджи, Шишкина, предполагалось привлечь и Стасова. Устав Академии был переработан, и она была пополнена новыми членами. Во всем этом Репин принимал ближайшее участие, к великой досаде Стасова, целиком стоявшего на прежних позициях, искренне не понимавшего Репина и глубоко им возмущавшегося. Тем не менее Репин начал преподавать в Академии.

Его мастерская сразу стала таким же центром Академии, каким в сороковых годах была мастерская Брюллова. Вместо тридцати человек, полагавшихся по штату, число учеников в ней доходило (к началу 1900-х годов) до ста человек. За тринадцать лет (с 1894 по 1907 год) через нее прошли чуть ли не все выдающиеся русские художники, чьи ученические годы падали на этот период. Достаточно перечислить фамилии учеников Репина, чтобы понять значение его профессорской работы: Серов, Кустодиев, Кардовский, Грабарь, Сомов, Малявин, Остроумова-Лебедева, Бобровский, Браз, — все они так или иначе получили свое художественное образование у Репина.

Не считая себя педагогом по призванию, Репин тем не менее отдавал все свои силы Академии. Об этом говорят воспоминания учеников и академические журналы, на каждой странице сохранившие следы самого действенного участия Репина во всей многообразной работе Академии.

В 1907 году Репин покидает Академию, несмотря на усиленные просьбы Совета.

О репинской педагогике писали в своих воспоминаниях А. П. Остроумова-Лебедева и И. Э. Грабарь. Репин словом и собственным примером внедрял в учеников глубокую любовь к натуре и



*1902 ПОРТРЕТ ГРАФА А. П. ИГНАТЬЕВА Х. М. 89 x 62*
*Этюд к картине „Заседание Государственного Совета"*

жизни, благоговейное отношение ко всем ее проявлениям. Возможно, Репин не сумел вложить в свою педагогику строгую систему, которая является основным условием успеха.

Здесь уместно привести следующую выдержку из воспоминаний Репина о Серове. Она, конечно, не дает представления о педагогических идеях Репина в их полном объеме, но отчетливо рисует последовательность, с которой Репин вводил ученика в живописное познание натуры.

«Я ставил ему (Серову.— *Н. М.*) обязательные этюды: неодушевленные предметы (эти этюды хранятся у меня). Первый: поливанный кувшин, калач и кусок черного хлеба на тарелке. Главным образом строго штудировался тон каждого предмета: калач — так калач, чтобы и в тени, и в свету, и во всех плоскостях, принимавших рефлексы соседних предметов, сохранял ясно свою материю калача; поливанный кувшин коричневого тона имел бы свой гладкий блеск и ничем не сбивался на коричневый кусок хлеба пористой поверхности и мягкого материала.

Второй этюд изображает несколько предметов почти одного тона — крем: череп человека с разными оттенками кости, в разных частях и на зубах; ятаган, рукоять которого оранжевой кости, несмотря на все отличие от человеческой, все же твердая блестящая кость; она хорошо гармонирует с темной сталью лезвия ятагана и красными камнями. И все эти предметы лежат на бурнусе из шерстяной материи с кистями, который весьма близко подходит к цвету кости и отличается от нее только совершенно другой тканью, плотностью и цветом теней.

Третий этюд (один из последних) я порекомендовал ему исполнить более широкими кистями — машистее... Изображает он медный таз, чисто начищенный, обращенный дном к свету. На дне, в его блестящем палевом кругу, лежит большая сочная ветка винограда «изабелла» и делает смелое темнолиловое пятно на лучистом дне таза с рукоятью (для варки варенья)» («Далекое — близкое», стр. 442—443).

Но значение Репина бесконечно шире его непосредственной педагогической работы. Вольно или невольно под его влияние подпадали все русские художники начала XX века. Он участвует в творческой биографии даже такого далекого от него художника, как Врубель, не говоря уже о Серове, Бразе, Малявине, Архипове, Кардовском и Кустодиеве. Каждый из них путем большой работы добрался до полного освобождения от всяких пут ученичества. Можно думать, что это-то и было целью академического преподавания Репина.

Это вполне отвечало всему его воззрению на искусство и Академию. Он ненавидел старую Академию за то, что она ломала и уничтожала индивидуальность художника, считая, что ученику нужно было сообщить только понимание натуры, обучить его технике и в то же время возбудить в нем его собственное творческое горение так, чтобы натура была освещена его светом и согрета его теплом. Необходимо вспомнить восторженность Репина перед каждым даже скромным проявлением молодого таланта, величайшую бережность ко всем особенностям чужого творчества, безмерную чуткость художника, которая сказывалась и на всех этапах его педагогической работы.

---

## КОНЕЦ ЖИЗНИ

*„...Не раз жаловался, что его забывают, что он чувствует кругом себя пустоту".*

*Репин. „Далекое — близкое"*

*„Не перестал ли он верить в влияние искусства на общество?" Там же.*

С переездом в Куоккалу к Н. Е. Нордман-Северовой, которая стала женой Репина, оборвался здравневский период жизни художника. Новые основы колорита, которые начали так ясно обнаруживаться в здравневских работах, были в дальнейшем утрачены.

В Петербурге, среди всевозможных занятий и затем в неблагоприятной обстановке куоккальской жизни, Репин уже не сумел собрать своих творческих сил и здесь, в «Пенатах», не написал ни одной картины, даже отдаленно напоминающей «Не ждали» или «Грозного». Он был надломлен и физически. Болезнь правой руки (которая начала сохнуть) вынудила его работать левой. Он пишет и рисует непрерывно, но у него нехватает спокойствия и сил для длительной работы.

Последняя значительная картина, написанная Репиным,— «Пушкин на экзамене 8 января 1815 года». Картина появилась на Сороковой передвижной выставке в 1911 году. Это был заказ Пушкинского лицейского общества, отдельные члены которого оказывали художнику помощь по добыванию документальных портретов, персонажей и всевозможных сведений, необходимых Репину для работы.

«Как вы меня взбудоражили «Пушкиным на экзамене»...— писал Репин Н. Д. Ермакову 25 января 1910 года, — с утра же в четверг уже я не удержался и до сих пор дал волю неудержимой фантазии» (как говорил Глинка). Не имея никаких данных (почти), компоную и пишу, пишу с наслаждением... И все, все из головы... Мне воображается, что этот акт, наподобие прежних академических, был торжественный. Съезжались вельможи, звездоносцы, сановники всяких высочайших рангов и положений. Картина выходит очень эффектная: старик Державин,

военный, генерал, сержант гвардии (если я плету чепуху, то простите), я все это проверю... Ах, как я жду материалов».

Репина особенно интересовали изображения Державина, как второго по значению лица в картине. Он уже обладал немалым количеством иконографического материала по Пушкину, давно работая над его образом.

Как почти всегда, Репин пишет два варианта картины, из которых больший появился на Передвижной выставке, а меньший, заказной, поступил в собственность Пушкинского музея. Картина вызвала острую полемику, и от некоторых нападок художнику пришлось защищаться в печати.

Картина хорошо скомпанована; несмотря на эскизное письмо, действующие лица сразу узнаются (всего в картину Репин включил шестьдесят человек, из них пятнадцать с портретным сходством). Лучше всех вышел Державин, написанный с прежней репинской силой и смелостью. Но того «первого восхождения солнца русской поэзии», которое хотел показать Репин, не получилось, и не только потому, что самая фигура Пушкина написана с графической сухостью, разрушающей живопись картины, но и, главным образом, потому, что эта истерическая фигурка имеет так мало общего с образом великого поэта.

Удалившись в «Пенаты», художник вступил в полосу безудержного субъективизма. Оторванный от общественной жизни, он внешне воспринимает события современности. Художник всецело подчинился авторитету Н. Е. Нордман-Северовой с ее идеями ложного демократизма в домашнем быту, эстетической и пищевой гигиены.

Только жизнь с народом, глубокое его понимание способны дать художнику основу для его картин. Теперь Репин был этого лишен. Оттого так поверхностны его последние картины, вроде «Какой простор!» Во время империалистической войны он пишет «Короля Альберта», «В атаку за сестрой», навеянные газетными статьями.

Живя в Финляндии, он больно переживал неудачи родины в этой войне, стремился в работах отразить современность, но слабеющие силы подточили и даже уничтожили его мастерство. Только в портретах, даже очень поздних, узнаешь прежнего Репина. Таков портрет знаменитого физиолога И. П. Павлова, написанный Репиным в 1924 году.

Несколько раз он порывался на родину. Он знал, что в России произошла революция, что в ней утвердилась советская власть. Но различные люди, собравшиеся вокруг Репина в последние годы его жизни, постарались опутать старого художника ложью. Ему рассказывали, что друзья его погибли, его стращали, как ребенка, большевиками. И когда из СССР дохо-



1891 Л. Н. ТОЛСТОЙ ЗА РАБОТОЙ Б. Кар. 32 x 24



1881 *ИЛЛЮСТРАЦИЯ К РАССКАЗУ Л. Н. ТОЛСТОГО „ЧЕМ ЛЮДИ ЖИВЫ“* *Б. Кар. 21 x 30*

дили правдивые известия, опровергавшие вымыслы, то родственники выдумывали новую сказку, и Репин мучился под гнетом этих впечатлений.

Огромной радостью для художника было получение письма К. Е. Ворошилова, который, горячо поддерживая желание престарелого мастера вернуться на родину, писал ему:

«Решаясь переехать на родину, которую, не сомневаюсь, Вы любите так же глубоко и сильно, как и все мы, Вы не только не делаете личной ошибки, но совершаете поистине большое, исторически общественное дело... Ваша духовная жизнь, жизнь великого художника, снова сольется с жизнью титана — народа, который, выдвинув Вас в первые ряды культурных сил, вдохновлял Вас на великое творчество. Наша страна ныне, сама, в миллионной своей массе, стала величайшим художником и творцом нового человеческого будущего и настоящего. Разве это не заслуживает того, чтобы лучшие люди этой страны приняли участие в великом строительстве».

Репин с трогательным благоговением сохранил это письмо, но не нашел в себе сил порвать с «Пенатами».

Измученный, удрученный старческой слабостью и невозможностью работать, Репин умер пленником семьи, так и не осуществив своей мечты видеть родину, которую он не переставал любить.

Репин скончался в «Пенатах» 29 сентября 1930 года.

---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Репин выступил на историческую арену тогда, когда в воздухе носилась идея создания русского национального реалистического искусства. Это движение началось еще с Венцианова, школа которого была раздавлена победоносным триумфом Брюллова. В сороковых годах появились первые работы Федотова, к шестидесятым относится расцвет творчества Перова, но ни Федотов, ни Перов, ни их многочисленные последователи не сумели подойти к тому необозримому богатству русской народной жизни так, как подошел к нему Репин.

Первые встречи с Крамским и Стасовым зажгли в сердце Репина патриотический пламень, который ярко пылал всю его творческую жизнь.

Приход Репина — настоящего национального художника — был возвещен Стасовым, который приветствовал Репина, как древний пророк мессию. Стасов пробудил в Репине «тайную титаническую гордость духа», которая питалась сознанием, что он первый национальный художник. Видишь, с какой логической последовательностью разворачиваются страницы его биографии. Все имеет свое оправдание, все полно значения и смысла.

В Академии Репин копирует «Славонца» Галле, бельгийского живописца, все искусство которого пронизано высоким патриотическим духом. Еще не кончив Академию, Репин создает «Бурлаков» — первую по времени картину, в которой нищий и измученный народ вошел в искусство в образах, полных человеческого достоинства, эпических, почти монументальных.

Командировка за границу ворвалась несвоевременно, но и здесь Репин остался верен себе. Он оценивал образцы западного искусства прежде всего с точки зрения проявления в них национального духа. На выставке в Вене он отмечает Реньо. Вероятно, ему импонировала и овеянная трагической романтикой личность художника-патриота, погибшего волонтером в боях за родину. Он прощал Матейке мрачный и условный колорит за потриотические чувства и мысли его картин. «Сердца, зажженные им, горели перед ним факелами, — писал он о Матейке и о польских

патриотах, для которых творил Матейко. Приехав в Италию, он увидел то, что до него почти никто не замечал: глубокую национальность итальянского искусства. Он находил у Веронеза живые образы венецианской жизни, у Перуджино — реальные черты умбрийского пейзажа.

Только Рафаэль остается еще для него тогда истинным образцом «итальянщины», источником безличного академизма, да и сама Италия в эту первую поездку отталкивала Репина, хотя он знал, как много почерпнули в Италии, и в частности в ее природе, С. Щедрин, А. Лебедев, А. Иванов и Ге.

Он возвращается на родину, пишет русские лица, исследует русские характеры, наблюдает жизнь, стремится постигнуть ее национальную форму. Аналитическая сила его глаза и совершенная техническая свобода создали образы неслыханной жизненности. Через Репина русский народ, его характер, его отношение к жизни, его великие люди вошли в искусство.

Репин брал жизнь так, как она есть, ничуть ее не украшая и не пытаясь совершенствовать. В свободном строе природы, в сочетании случайных элементов он искал характер. Любовь к жизни, благоговение перед могуществом ее проявлений, — вот что образовало искусство Репина. Для него было важно понять и выразить в рисунке или живописи устройство жизни и всю внутреннюю связь ее явлений.

Он живо чувствовал ту соединительную ткань явлений, которая делает жизнь единым, органическим процессом. Его живописи присуще связывающее явления жанровое начало.

Репин — прирожденный исконный живописец. Живописные способности были ему так же присущи, как слух музыканту. Наблюдая его развитие, видишь, как постепенно нарастает, делается свободной и виртуозной его техника и как эта техника помогает крепче ухватить и сильнее выразить в живописи сокровенную суть жизни.

Все лучшее, что сделал Репин, почерпнуто прямо из жизни.

Непрерывным волнением переполняла душу художника любовь к своей стране, своему народу. Она заставляла его работать до упаду, ибо он знал, что это он творит национальное искусство, что его глаз и его рука способны создать новую национальную красоту, возникающую из недр народной жизни.

Как и все великие национальные художники, Репин свойствами своего искусства строил, создавал, утверждал основы искусства своего народа. Правдивость и человечность—вот главное в искусстве Репина, и они же составляют суть русского национального искусства. Всей мощью своего гения Репин утверждал эти основы. Правда была его девизом. Никто кроме Репина не сумел так верно и глубоко служить правде; служение правде

составляет особенность духа русского национального искусства. Это его самобытная черта, образующая весь строй его художественной формы.

Вслед за Тургеневым и даже с большим правом, чем сам Тургенев, Репин повторил с полной убежденностью мысль, которая определила все его творчество: «Вне национальности нет искусства».

И великий русский народ принял искусство Репина, как свое родное национальное искусство. Сила Репина — в силе нашего народа.

В наши дни, когда весь русский народ ведет жестокую войну с немецкими оккупантами, ценности, созданные нашей национальной культурой, приобретают особое значение, как зеркало народной жизни и истории. Титаническая работа Репина становится поистине народным достоянием. Славные имена наших художников и музыкантов, писателей и ученых, которыми гордится по праву наша страна, написаны на наших боевых знаменах. Народ, ведущий борьбу за свою свободу и свое существование, не может не помнить тех, кто создавал его культуру. И великий Сталин в речи 6 ноября 1941 года, называя бессмертные имена, составляющие мировую славу и гордость русского народа, назвал и имя Ильи Ефимовича Репина.

## ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Литература, главным образом популярная, о Репине огромна. Однако количество научно-исследовательских работ было невелико. Публикация документов, писем и литературных трудов Репина разбросана по различным, чаще всего, периодическим изданиям, скудна и неполна.

Произведения Репина описаны в каталогах его персональных выставок:


1. Каталог выставки произведений Репина и Шишкина. Спб. 1891.
2. Гос. Третьяковская галлерея. И. Е. Репин. 1844—1924. Каталог юбилейной выставки произведений И. Е. Репина. Изд. ГТГ. М. 1924.
3. Русский музей. Художественный отдел. Каталог юбилейной выставки произведений И. Е. Репина. 1925.
4. Государственная Третьяковская галлерея. Каталог выставки произведений И. Е. Репина. Огиз. Изогиз, 1936.


Лучшие репродукции с произведений Репина даны в следующих альбомах:


5. Альбом фотографий с картин И. Репина. Изд. Кавос, 1892.
6. Русские художники. И. Репин. Изд. Экспедиции заготовления государственных бумаг. Спб. 1894.
7. И. Е. Репин. Альбом картин и рисунков. Изд. И. Е. Репина и В. В. Матэ. Спб. 1897.
8. И. Е. Репин. Альбом. Изд. журн. «Солнце России».
9. И. Репин. 20 рисунков. Изд. II. «Искусство». 1937.


Литературные труды Репина (воспоминания и статьи мемуарного характера) собраны в книгах:


10. Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина. Под ред. Н. Е. Северовой. Спб. 1901.
11. И. Е. Репин. «Далекое — близкое». Под ред. и с предисловием К. Чуковского. «Искусство». Москва — Ленинград. 1937.


Из многочисленных книг, посвященных жизни и творчеству Репина, наибольшее значение представляют:


12. Сергей Эрнст. Илья Ефимович Репин. Комитет популяризации художественных изданий при Гос. академии материальной культуры, 1927.
13. Игорь Грабарь. Репин. Серия «Жизнь замечательных людей». Вып. XXI—XXII. М. 1933.

14. Игорь Грабарь. Репин, т. I. От первых шагов до эпохи расцвета. Т. II. От первых портретов эпохи расцвета до последних творческих лет. Изогиз. Москва. 1937. Этот труд отмечен Сталинской премией 1940 г.

Много материала о Репине содержится в книгах:

15. Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837—1887. Изд. Алексея Суворина. Спб. 1888. Перепечатано (только письма) в издании: И. Н. Крамской. Письма. т. I и II. «Искусство». Ленинград — Москва. 1937.

16. В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. I — III. Спб. 1894. Частично переизданы в «Избранных сочинениях» В. В. Стасова, т. I—II. Изд. «Искусство». Ленинград — Москва. 1937.

Огромная переписка Репина не собрана. Отдельные письма приведены в книгах: С. Эрнста (см. № 12) — письма к Исееву, И. Грабаря (см. № 14) — письма к Стасову, и др. Отдельным изданием выпущены:

17. И. Е. Репин. Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову. «Искусство», Ленинград — Москва, 1937.

## СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ В КНИГЕ

При описании картин и рисунков приняты следующие условные сокращения: буквы «Х» и «Б» указывают материал, на котором исполнено произведение. «Х» означает что картина написана *на холсте*, «Д» — *на дереве*, «Б» — что рисунок сделан на *бумаге*. Буква «*М*» — означает «*масло*», «*живопись масляными красками*»; «*Кар.*» — *карандаш.*

Размеры всюду приведены в сантиметрах. Первая цифра указывает высоту, вторая — ширину произведения.

Буквы «ГТГ» указывают, что данное произведение составляет собственность Гос. Третьяковской галлереи в Москве; буквы «ГРМ» — собственность Государственного Русского музея в Ленинграде.

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Арест пропагандиста. Первый вариант картины. Х. М. 38×58. 1878. ГТГ (ранее — Цветковская галлерея).

Не ждали. Х. М. 160×167. 1884. ГТГ.

Не ждали. Деталь.

Ссыльный. Этюд к картине «Не ждали». Х. М. 40×29. 1884.

Башкирский гос. музей (ранее — собр. М. В. Нестерова).

Не ждали. Первый вариант картины. Д. М. 44×37. 1884. ГТГ (ранее — собр. И. С. Остроухова).

Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г. Деталь картины. Х. М. 1883—1885.

Запорожцы. На высокопарно-грозную грамоту султана Магомета IV кошевой Иван Дмитрович Серко с товарищами отвечает насмешками. Х. М. 165×263. Находилась в ГТГ, впоследствии в Украинской картинной галлерее в Харькове.

Запорожцы. Деталь картины, находящаяся в ГРМ.

Осенний букет (портрет дочери художника В. И. Репиной). Х. М. 111×65. 1892. ГТГ.

Портрет писателя А. Ф. Писемского. Х. М. 87×68. 1880. ГТГ.

Портрет композитора М. П. Мусоргского. Х. М. 69×57. 1881. ГТГ.

Портрет критика В. В. Стасова. Х. М. 74×60. 1883. ГРМ.

Портрет Льва Николаевича Толстого. Х. М. 124×88. 1887. ГТГ.

Портрет графа А. П. Игнатьева. Этюд к картине «Заседание Государственного Совета». Х. М. 89×62. 1902. ГРМ.

Л. Н. Толстой за работой. Б. Кар. 32×24. 1891. ГРМ.

Иллюстрация к рассказу Л. Н. Толстого «Чем люди живы». Б. Кар. 21×30. 1881. ГРМ.

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ






Редактор *А. Леонов*

Л 40101 Подписано к печати 13/V-43 г. „Искусство" № 43
Объем 6 3/4 печатн. л. Уч.-изд. л. 5,894. Тираж 3000

Цена 6 руб.

Отпечатано в Тип. „Красный печатник" Гос. изд-ва „Искусство"
Москва, ул. 25 Октября, д. 5.

6 руб.

ЭК